

2019

кино

02

съюз на българските филмови дейци 2019

03

# ПРАСЕТО

филм на ДРАГОМИР ШОЛЕВ



5,00





Sofia

Varna

Varvara

[www.varnafest.org](http://www.varnafest.org)

# WFAP

15 WORLD  
FESTIVAL of  
ANIMATED  
FILM 2019

11-15 SEPT.

xv световен фестивал на анимационния филм

ФЕСТИВАЛЕН И КОНГРЕСЕН ЦЕНТЪР ВАРНА ■ FESTIVAL AND CONGRESS CENTER VARNA

## киното в България

### Нови почерци в българското игрално кино

- 02** Ледове и диаманти  
*Вера Найденова и Иван Стефанов разговарят за филма „Ага“*

### Юбилей

- 07** Полет на светулка в тъмна нощ... Атанас Киряков на 80 *Иво Драганов*

### В памет на

- 14** Влади Киров  
*Георги Борисов, Иво Драганов, Любомир Халачев, Костадин Бонев, Боряна Матеева, Анри Кулев*

### Нови книги

- 25** В защита на изчезващите видове *Александър Донев*

### Киносъбития

#### СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2019

- 28** В търсене на Джейлан *Гергана Дончева*  
**33** Документалното кино има своя публика *Яна Пункина*  
**37** Рафинираният интелегент Зануси *Олга Маркова*  
**40** Вярвам повече в културата... - интервю с режисьорката Агнешка Холанд  
*Боряна Матеева*  
**43** Биле Аугуст и датската идентичност- интервю с режисьора Биле Аугуст  
*Мирела Василева*  
**47** Филмът е непрестанно търсене – интервю с режисьора Драго Шолев  
*Катерина Ламбринова*  
**53** За киното и други истории- интервю с режисьора Андрей Паунов  
*Теодора Дончева*  
**КИНОКЛАСАЦИЯ**  
**57** Начело – „Студена Война“ и „Рома“ *Георги Ангелов*

### Теоретични етюди

- 60** Експерименталното творчество на Кристо срещу рециклираната култура  
*Иван Стефанов*

## световен екран

### Фестивали

#### РОТЕРДАМ 2019

- 68** Чехов и поколението Y *Катерина Ламбринова*

#### БЕРЛИНАЛЕ 2019

- 72** Извън системата *Людмила Дякова*

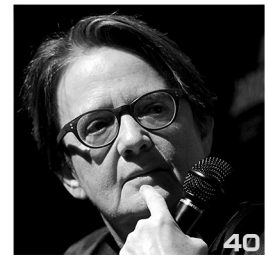
#### МАЛАГА 2019

- 78** Кинопоетика на живеенето *Десислава Томова*

## сценарни ескизи

Мъже *Пламен Великов*

Да се срещнем вчера *Ива Токмакчиева*



## ЛЕДОВЕ И ДИАМАНТИ

Разговор  
за филма „Ага“

Вера Найденова и Иван Стефанов ■

► **Вера Найденова:** Световната премиера на филма беше през февруари 2018, когато с него закриха Берлинския фестивал. Малко след това у нас, в зала 1 на НДК, го гледаха около 3000 човека. Сега изживява ново начало – вече е по българските екрани. Междувременно беше показан в много страни по света и получи респектиращ брой награди – цялостно и за отделни компоненти (в Сараево, Техеран, Истанбул, Кайро, Индия, Австралия, Макао, Люксембург, Чукотка).

Интересно би било да се прочете фестивалната му преса, но и у нас се написа не малко. Само че, както обикновено се случва при произведения с външно проста (притчова) структура, той при всяко ново гледане води вниманието ни по-дълбоко, към нови интерпретации. Дълг на българската кинокритика е да осмисли по-широко и задълбочено този феномен.

**Иван Стефанов:** Съгласен съм, че става дума за феномен – на такава популярност у нас и навън отдавна не се е радвал български филм. А това е вторият игрален филм на режисьора Милко Лазаров. Първият му филм „Отчуждение“ беше посрещнат с различни мнения (положителни и отрицателни) и със съмнения. Поне не всички критици у нас приписаха на филма авторско значение. След това неочаквано дойде наградата на филма от фестивала във Венеция и мнозина бяха изненадани. Сега от широкия прием

на „Ага“ става ясно, че на режисьора вече се приписват и признават категорично качества, способни да го характеризират не като обикновен производител на филмови заглавия, а като изграден филмов автор. И веднага ще обясня какво имам предвид.

В съвременното кино все още основно доминират две парадигми: филмът като изкуство и филмът като развлечение. Филми „категория А“ и филми „категория Б“. Всъщност с „Ага“ Милко Лазаров премина категорично и окончателно от една не напълно оформена творческа категория към категорията на А филмите. Той вече е международно оценен филмов автор. Това от една страна е безспорно лично постижение. За първия си филм Лазаров призна: „За „Отчуждение“ се промъкнахме през „задния вход“ – кой иначе ще ти даде да правиш какъвто искаш филм?“, но този акт на непослушание пред началството вече не е само лично постижение, тъй като предполага раждането и на други, нови очаквания. Но и това не е никак лошо – не на всеки в изкуството се случва шанса да създава нови надежди. Разбира се, за кино като българското създаването на елитни филми като „Ага“ засега е по-скоро изключение, отколкото правило; но и това е възможно и обяснимо, тъй като, според Теодор Адорно, филми от „клас А“ „културната индустрия създава сред множество вътрешни борби в уго-

да на културната представителност“?! „Ага“ всъщност сериозно проработи за нашата иначе скромна съвременна „културна представителност“ сред европейските филмови среди.

**В. Н.:** От наградите една ме наведе на особено размишление – тази от Чукотка (сложно гравирен зъб от морж). Оказва се, че на тамошния кинофестивал Голямата награда се присъжда не от жури, а от публиката. Явно зрителите силно са се отъждествили с видяното в нашия филм (в Якутия, където е сниман, той все още не е прожектиран). Но в разговора ни с режисьора (сп. Кино, бр. 1, 2018 г., озаглавен „В търсене на Ага“) се обединихме около становището, че действително във филма има антропологични и етнографски елементи от живота на хората, обитаващи Севера, но той не е нито документално наблюдение, нито етнологично или социално-психологическо изследване, а постановъчно изграден игрален филм, роден от „артистичен жест“, от кинематографичен процес. Северът е използван като място, където могат да се открият актуални общочовешки проблеми. Ако направим по-подробен анатомичен разрез, ще можем да назовем точно елементите, от които се гради филмовата структура. В разказа ни въвежда свирачка на местен инструмент (хомус), „звезда“ на якутската фолклорна култура, следващият ход е в белоснежния простор – видян непосредствено, като натура, в неговата автентичност и в неговия мащаб; юртата обаче, с цялата ѝ архитектурна и предметна среда, е изградена „вторично“, диамантената мина също е плод на кинематографична комбинация; в почти нулевата звукова среда се връзва Малеровата Пета симфония и т.н. Балансът между реалностите и фикцията е безупречен. Като прибавим към всичко това лаконичния разказ за миналото и настоящето на измислените герои Седна и Нанук, излиза, че от броени елементи е изграден микромодел на вселената с нейната природна цялост и с вертикалата на човешката история. Можем да обобщим, че без отиването на Север, върху ледената покривка на река Лена и стряскащите за нас минусови температури, филмът не би се родил.

**Ив. Ст.:** Тук пак ще продължа своята първоначална идея. Изповядвайки парадигмата, че киното – въпреки всичко – е и изкуство, Лазаров

успя още при първия си филм да отхвърли, или по-точно да надхитри строгата финансова и производствена институционализация на творческия процес в телевизията. Сега, във втория си филм, в защита на своето свободомислие относно творческия процес, той достигна до изненадваща за мен крайност. Напусна филмовите павилиони на студията, избяга в снежната пустиня на далечния Север, попадна сред минусови температури, изправи се пред уникална със своето еднообразие околна среда, заработи с напълно непознати актьори, които в моята памет като зрител имат очарованието на абсолютни натуршчици. „Ага“ действително има значението на един артистичен жест, намерил по-трайно въплъщение като убедителна филмова творба. Какво означава всичко това? Става дума за един достатъчно труден творчески проект.

Все пак не бива да забравяме, че киното е продукт на една силно урбанизирана нова епоха, то е изкуство, родено, за да пресъздаде живота на големия световен град. „Изглеждаше ни безнадеждно – пише Валтер Бенямин – да обхванем нашите кръчми и улици на големия град, нашите кантори и мебелирани стаи, нашите гари и фабрики. Но ето че дойде киното и взриви този тъмничен свят с динамита на десетите от секундата, така че сега, уверени и жадни за приключения, ние предприемаме пътешествие между неговите пръснати нашироко развалини“. И наистина, има достатъчно предпочитани места за проява и съществуване, както и нови предмети за всекидневна употреба, които, като лесно разбираем шаблон, преминават от един към друг филм. Става дума за магистралите и автомобилите, за самолетите и големите летища, за асансьорите и гаражите, за хотелите и затворите и още за много други подобни и типични стереотипи на актуалния филмов език. Отбелязвам това, защото в далечния Север няма и следа от тези урбанистични стереотипи и режисьорът, и целият снимачен екип се изправят пред една обектна среда с много беден и много примитивен предметен реквизит, от който трябва да се измучат всички необходими за филмовото изображение поетически функции.

Във филма „Ага“ няма сюжетна интрига; живо-

тът е чисто и просто делничен, изпълнен изцяло с работа, без свободно време, без развлечения. Суров делник, лишен от всякакви легенди. И камерата започва да следва това бавно и скучно развитие на всекидневието, като старателно го разлага на неговите банални елементи. Фотографската техника в крайно забавен темп придава на скромния реквизит собствено значение, така че започваме да се наслаждаваме на възможността да видим с очите си внимателно подбраните детайли, голямото натрупване на любопитни подробности от един жизнен свят, който от много отдавна не е вече нашият свят. Намирам за забележителни изобразителните способности на оператора Калоян Божилов – портретите на героите са уникални! Както и работата по монтажа: те успешно разлагат и синтезират обектите от всекидневния живот и по този начин ни позволяват сами да навлезем в смайващата баналност на всекидневните делнични трудности. Искам да кажа, че очарованието на филма в много голяма степен идва от постигнатата автентичност на другостта на жизнения свят, съхранен сред снеговете от старите цивилизации, които ние определяме като примитивни. Но има и още нещо достатъчно важно – колкото и далечен и различен да е този жизнен свят, той се оказва и достатъчно подобен и близък на нашия със своите основни грижи и тревоги: героите изпитват вина и желание да намерят близост с другите, родителите искат да се разберат и да общуват със своите

деца. Филмът „Ага“ ни представя един филмов свят колкото различен, толкова и подобен на нашия, с един общочовешки контекст. И мисля, че в това е неговото естетическо очарование. Забележителен е финалът му: бащата и дъщерята най-после се срещат, има и радост, и изненада; и нищо повече. Вярно е, че сюжетът е като притча, но всяка притча завършва с някакво заключение, с поука в полза на доброто човешко начало. В случая финалът на творбата е напълно отворен – няма поука, няма някаква идейна поанта. По-нататък човешката история е само тишина и мълчание.

**В. Н.:** Макар и ненатрапчиво дидактично, и тук има поука. И тя е: да прощаваме. Подсказано е дискретно, но в началото на филма бащата е твърде сърдит на дъщеря си. Според моя прочит в лаконичния финал има и молба за прошка, и прошка, и възсъздаване на семейството. И след поредното гледане аз оставам вярна на първоначалните си изводи за универсалните екзистенциални аспекти в сюжета: героят трябва да направи избор, да се промени, да прости... Това са едни от най-важните „постъпки“, които всеки човек прави в своето съществуване. Но в началото от вниманието ми се беше изплъзнала една много важна символика – тази с диаманта и с диамантената мина. Ага изпраща по приятеля си Чена подарък диамантче, а в края на филма ще видим и самата диамантена мина, където тя работи. В забележителния финален неин крупен план на ушите ѝ грее брилянтче... Зная,



че при тълкуването на всеки символ ни дебнат две опасности – или да разширим смисъла до аморфност, или да го стесним до клише. И все пак ще рискувам, като кажа, че този реално и акцентирано присъстващ в твърде минималистично филмово действие знак ме отвежда към определена парабола, която опростено ще формулирам така: никакъв предметен свят, пък бил той и диамантеният, тоест най-скъпоценният, не може да замени човешките ценности, семейната цялост, душевната хармония. А може да се каже и човешкия субстрат изобщо. Символът може да се разгадае и с други думи, но пак ще стигнем дотам, че в простицкия на вид „Ага“ има мъдрост колкото във философски трактат. Образът на диаманта има и формални конотации – преди месец се появи информация, че в една от якутските диамантени мини, недалеч от мястото, където е сниман филмът, е открит стокаратов екземпляр. Знае се, че скъпоценните камъни се отличават с две основни качества – прозрачност и твърдост. При подготовката на филма имах възможност да научавам как режисьорът прогонва всяко изкушение да добави още нещо към сюжета. Така, чрез „драматургията на отказите“, той постига оптималната бистрота на разказа. А заедно с талантливите си сътрудници изградиха кинематографичен кристал, който и с чук не може да бъде разбит. Иначе казано, сътвориха киноизразност, която днес рядко се вижда на екрана. В „Ага“ образът доминира над словото. Киното – както бе казал

един от класиците – е онова нещо във филма, което не подлежи на разказване, но в него е скрита магическата му енергия.

**Ив. Ст.:** Диамантът като символ означава и още нещо, според мен много важно. Той символизира колониалната зависимост на далечните региони на днешния глобален свят от големите центрове на съвременната постмодерна цивилизация. Отделеният чрез снега Север всъщност е съставна част от глобалния свят: в северното небе летят хеликоптери, реактивни самолети оставят своята диря, младият човек се появява при родителите на Ага на моторна шейна. В юртата слушат класическа музика посредством малък транзистор, която предизвиква уникалната интерпретация на главния герой: човекът, който е създал тази музика, очевидно много е страдал... Глобалното и локалното, все още отдалечени, непрекъснато се приближават помежду си и взаимно се интерпретират, те дават същността на това сега назовано в политологията и културологията като новата епоха на сблъсъка на цивилизациите. Филмът, който обсъждаме, показва нуждата от повече хуманизъм и човещина в този иначе безмилостен съвременен сблъсък. Той защитава нуждата от общуване и разбирателство, от реалната необходимост за диалог между цивилизациите на основата на фундаментални човешки ценности.

В този случай диамантът като символ лично в мен предизвиква противоположни настроения и мисли: от една страна, той е част от реална-



та връзка на големите провинции с големите урбанистични центрове (все пак знаменитите филмови звезди предпочитат да бъдат забелязани на червения килим и със своите рокли, посипани с достатъчно количество диамантчета!); от друга страна ми напомни художника Деймиън Хърст, който ме шокира с образа на човешки череп, обзаведен с изкуствени зъби пак от диаманти! Така внезапно в този символ се смесват значенията на суетата и на смъртта.

**В. Н.:** Момент от „особената кинематографичност“ на филма е строенето му чрез верига от „кадри – филмчета“, които зрителят възприема един път поотделно, акцентирани чрез особената изразителност и чрез времетраенето им, а втори път – нанизани в огърлица чрез много прецизен монтаж. Това впрочем беше принцип на строежа и на „Отчуждение“. Но тук вече идва ред да кажа, че ти беше един от авторите, които според мен анализираха най-проницателно този филм. Очаквам наблюдението ти върху връзката с него, върху приликите и отликите между двата филма.

**Ив. Ст.:** Дълго време съществуваше едно предубеждение: като продукт на техниката филмът е способен да обективира само един по-външен пласт на съвременната цивилизация, но не може да навлезе в скритата същност на социалното. Филмовото повествование обхваща общите места на техническата цивилизация, но не може да достигне до индивидуалната същност на локалната култура. Нагледно казано: японският филм възпроизвежда съвременния облик на обществото, но не може да ни каже това, което е във възможностите на традиционния японски театър. Сега, като гледам „Ага“, констатирам колко е напреднал в своето развитие филмовият език: той успешно и дълбоко навлиза и опознава същността на жизнения свят, свойствена на остатъците от една предишна и достатъчно неатраaktivна цивилизация.

Що се отнася до сравнението между „Отчуждение“ и „Ага“, ще кажа, че те имат общ мотив и обща тема. Режисьорът Милко Лазаров (по-скоро интуитивно, отколкото в чисто философски план) споделя едно разпространено мнение, че в наши дни разединението стана най-привлекателната и широко практикувана в обществото на свободното време игра. В двата

филма има съществен общ момент – те ни показват как днешните „добри хора“ играят във всекидневието тази иначе привлекателна игра на разединението. В „Отчуждение“ добрите хора продават и купуват още неродено човешко същество и фактически стават морални престъпници; в „Ага“ добрите хора са изплашени и разтревожени от отчуждението между най-близките роднини и искат да намерят нов път за общуване по пътя на прошката. Това са две противоположни морални и житейски позиции, но те заедно показват много ясно сложния облик на времето и духа на епохата, в която живеем. Какво ще последва след тези два филма в идеен план, ще разберем по-късно от новия житейско-тематичен режисьорски избор.

**В. Н.:** Свещено право на автора е сам да решава в какво „да се вгледа“, каква действителност да интерпретира. Но ако Милко Лазаров продължава да търси в дълбочина екзистенциалните проблеми в съвременния бързо променящ се, а и глобализиращ се свят с всички опасности, които това носи за традиционните ценности и за душевното равновесие на хората, то ще е интересно, а навярно и плодотворно за националното ни самопознание. Ако потърси следващия си сюжет в нашата българска реалност, с напредването на глобализацията и естествените според мен кризи, които тя преживява, локалното живеене се изпълва с ако не трагично, то при всички случаи драматично съдържание. Така че все пак си позволявам да мисля, че няма да е зле един следващ филм на Милко да ни приземи отново на наша територия.

**Ив. Ст.:** От една страна, той проявява смелост в избора на теми и сюжети, а от друга – не мога да пренебрегна обстоятелството, че киното все пак е космополитно изкуство. Има различни перспективи за творчество. Съвсем в края на „Ага“ един от негативно представените герои, след като констатира изобилното наличие на „дяволски работи“ във всекидневния живот, изведнъж задава провокативен въпрос: всъщност има ли Бог? Действително, нека дадем на автора шанса да избере свободно темата и сюжета на следващия си филм.



## ПОЛЕТ НА СВЕТУЛКА В ТЪМНА НОЩ... Атанас Киряков на 80

■ Иво Драганов

▶ Петдесет и пет години в киното, над сто и петдесет филма и зад всеки от тях се крие разискването на важен проблем или разтърсваща история на нечия съдба. Ако трябва да опиша кинодокументалиста Атанас Киряков с няколко думи, те ще бъдат изострено чувство за нетърпимост към всяка несправедливост и безсърдечие, съчувствие и стремеж към доброта, почтеност. Преди десет години, когато писах за него, озаглавих текста си с нашата поговорка: Да хванеш бика за рогата... С тази поговорка народът ни описва смели, решителни хора, които не се страхуват да казват това, което еснафското благоразумие нашепва, че може да донесе само неприятности. А както се вижда от по-късните филми на Атанас Киряков, този „бик“ е много зъл и отмъстителен. Имам предвид предишната система и нейните репресивни институции. „Дългата сянка на Държавна сигурност“ стоеше над всеки заплашително (филмът на Атанас Киряков е със заглавие „Отмъщението. Дългата сянка на ДС“, 2014). Не знаей докъде се простирал неговата смелост, но той като че ли повече се страхувал да не направи некоректен към фактите от действителността филм, отколкото да изпитва страх от репресиите на властта. За

съжаление и днес дългата сянка на Държавна сигурност все още е факт. Пример за това е, че Националната художествена комисия за документално и научнопопулярно кино не приел негов сценарий за репресираните по времето на сталинизма български художници с общоватия мотив: „Стига с тази държавна сигурност!“ . Атанас Киряков не може да бъде описан с няколко думи или на няколко страници. Нито той, нито неговото творчество. Според него освен баща му огромно влияние над него е изиграл Париж от началото на 60-те години на миналия век. Там попада на знаменити личности от киното и френската бохема и се формира като артистичен бонвиван с изтънчен вкус към живота и неговите радости. Особено кулинарни. Като си мисля за неговия гурме стил, винаги асоциирам с невероятното вдъхновение и благоговение, с което главната героиня от филма „Угощението на Бабет“ готвеше, всъщност свещенодействаше за своите гости. В същото време Атанас Киряков е интелigent с позиция, с ударение на интелigent и с ударение на позиция, а не предпазлив, салонен интелектуалец, каквото и да се подразбира под това. С френската култура той попива парижкия дух на сво-

бода и нетърпимост към тиранични властници, към фалшиви авторитети, лицемерни фарисеи – под това Христос разбира лъжеучителите, и всякакви форми на неравнопоставеност.

Никой не може да обвини Атанас Киряков в конформизъм и нагаждачество. Той винаги е със собствено мнение, отстоява възгледите си и ги интерпретира във филмите си без значение на времето, мястото и политическата обстановка. Прави го с почерка на ярък представител на градската култура. Твори във времена, в които градската култура бе анатемосвана, а да я прилагаш в живота и творчеството си бе опасно. Тази култура е наследил от семейството си от Варна – един от най-хубавите градове на България, редом с Русе и Свищов. За разлика от столицата ни, която, както пише Изабел Алиенде за Сантяго: „Има претенции на голям град, но със селска душа“...

Дипломната си работа Атанас Киряков пише за филмите на Лукино Висконти, а Маестрото му отговаря с картичка и го кани в Рим. Там го въвежда в творческата си лаборатория, запознава го с екипа и с актьорите, с които работи, и го кани за асистент на филма си „Гепардът“. Уви, това не се случва, защото съответните италиански служби отказват работна виза на младия режисьор. В онези години българският паспорт е бил много сериозна пречка.

След дипломирането си и стаж в Париж Атанас Киряков попада в Българската телевизия. Сърцето на социалистическата пропаганда, фабрика за клишета и плакатни предавания. Едва ли е имало какво да научи в нея, освен да развие рефлекс за бърза реакция, способност да идентифицира проблемите светкавично и да ги интерпретира, докато те все още са актуални. Но не е само това. Той притежава ценностна система, в която границата между добро и зло е категорично очертана. И това му помага да не бъде човек на дълги безплодни размисли, хамлетовски колебания и липса на позиция. И го предпазва от унижаващи достойнството компромиси. Най-добрите му филми са главно в Студията за научнопопулярни и документални филми „Време“. Именно заради него и други негови колеги Студията бе свързана с разцвета на късометражното кино през 70-те и 80-те години на миналия век. След редица важни като про-

блематика и значими като реализация филми с награди от наши и международни фестивали, Атанас Киряков създава и забележителния документален филм „Да спасим въздуха“ (1977). Той се появява в застоя на Брежневото спряло време, когато за екология никой не говореше. Поне не и у нас. В онази задушлива атмосфера филмът бе като мъгла за дъжд в сушави години. Режисьорът разкрива пустинята на убитата природа след варварското тържество на технологично примитивната ни тежка индустрия. Мъртви реки, олисели поля, скелети на птици и животни, отровени от металургичните отпадъци, смълчана, стресирана природа. Птиците не пеят, но комините на комбинатите издишват цветен, отровен пушек, който души бавно, но неумолимо природата. Какво правим, накъде вървим, няма ли кой да се замисли? – пита, поточно крещи режисьорът с всеки свой кадър в контекста на социалния пейзаж с евтината водка, народния салам, типовия хляб, панелките и трабантите, сиви като душите ни.

Във времето, когато народната милиция заграждаше църквите, за да попречи на вярващите да почетат Възкресение Христово, а комсомолски активисти записваха кой е отишъл да запали свещ, той засне филма „Писани яйца за радост“ (1983). В интерес на истината, първоначално сценарият се е казвал „Великденски яйца“, но художественият съвет не го допуска за работа с това заглавие. В него Атанас Киряков се мъчи да скрие традицията на хората да боядисват яйца за Великден зад фолклорни обичаи, (не)ясни културни пластове и пр., за да може филмът да стигне до екран. Извън този обществено-политически контекст за някои млади хора едва ли ще стане ясно защо този филм бе толкова важен за по-възрастното поколение, на което войнстващият атеизъм бе наложен силово. Струва си младите хора да знаят, че опорни точки на обществото ни, на народа ни са религията, културата, образованието и науката. Те придават качество на личностите, които да поведат този народ в правилна посока. В България тези сектори винаги са били пренебрегвани и затова сме толкова назад от Полша, Чехия, Унгария, Словения, Словакия. И затова филмът „Писани яйца за радост“ бе с дълбоко измерение, отколкото на пръв поглед

изглежда.

Много напорист, твърд, непризнаващ поражение и страх от предварително загубени каузи, борец по природа, зодия овен, Атанас Киряков прави впечатляващия филм „Равен на всички“ (1983). Героят губи ръцете си, но не и духа си. Той успява с титанични усилия да се изучи и да стигне до поста съдия в окръжен град. Нищо не е в състояние да го спре или разколебае. Мотивите на своите присъди пише на пишешца машина със специални приспособления на краката си. Заслугата на Киряков е, че се стреми не да предизвика съзливо съжаление, а уважение и възхищение към вътрешните сили на този човек, който настоява да бъде приет като равностоен в обществото и професионалната си общност. И успява. Голямата награда „Златният кораб“ от Световния червенокръстки фестивал във Варна доказва огромната морална подкрепа за хората с увреждания, която Атанас Киряков оказва с този филм.

Много наблюдателен, болезнено чувствителен към всяка несправедливост, готов да се ангажира винаги за каузи в интерес на обществото, Киряков създава десетки филми по конкретни проблеми и случаи. С тези думи искам да подчертая огромната му работоспособност и невероятна организираност. Всъщност те му помогнаха да премине (почти) без сътресение от социалистическата форма на филмопроизводство към пазарната.

Споменах вече за нетърпимостта му към несправедливостта и огромните усилия, които полага Киряков, за да защити нечии права. Във филма „Двойният ад“ (1989) той пръв в българското кино постави въпроса за варварското отношение към болните от СПИН у нас. Хората от моето поколение са чели за отношението към прокажените, но Наско разкрива подобно средновековно отношение към първите болни моряци у нас в Бургас. Безчувствена, безцеремонна власт, която ги арестува направо от кораба. Ужасени в невежеството си лекари-клюдкари, които не спазват лекарската тайна и тайната на болестта. Болни, стресирани и уплашени хора, които не са и подозирали какво им се е случило и какво ги очаква, сред неинформирани хорица, настръхнали от страх и ужас в лицемерния си морал. Особено впечатляваща

бе трагедията на моряка, който е заболял от СПИН след вадене на зъб в едно африканско пристанище. Режисьорът изгражда страшната картина на този двоен ад – у болните, смазани между ужаса от непознатата, пълна с неизвестности болест, и агресията на уплашените за себе си еснафи.

Двадесет и една години след забележителния филм „Да спасим въздуха...“ Атанас Киряков повежда нова битка за въздуха в София. През 1988 година властта засекретява екологичната карта на столицата, която е с мрачни показатели поради надвишаващите в пъти пределно допустими норми на вредните емисии, изпускани във въздуха от металургичните гиганти в София и Перник. Атанас Киряков направи филма „За служебно ползване“ (1989), с който информира обществото в София за опасностите, които го заплашват. Само един детайл – фенилът в атмосферата на София бе осем пъти над пределно допустимите норми на концентрация. А фенилът е използван през Първата световна война като бойно отровно вещество. Това криеха от нас и именно Атанас Киряков го превърна в достояние на обществеността. След дълго умуване властта пушна филма, а той донесе за пореден път голямата награда „Златен ритон“ на режисьора и Наградата на град София. И още нещо. Чрез тази награда Атанас Киряков успява да издейства софийско жителство за един колега от студията. Впрочем, по време на снимки при кмета на Кюстендил той успява да уреди апартамент за една жена с близначета, която ги отглежда в мазе. Характерна негова черта е, че винаги, когато може да направи нещо добро за някого, той просто го прави...

Буквално дни след това настанаха промените у нас. Това обърка едни, разколеба други, обезвери трети. Атанас Киряков отново „хвана бика за рогата“. Той светкавично засне филма „Оцелелите“ („Лагерни разкази“) (1990). Бивши затворници от социалистическите концлагери разказваха историите си. По това време темата бе важна, актуална, публикувана бе карта с 92 концлагера в България. За сведение, в Унгария те са били два. Преживелите ужаси хора споделяха и търсеха не толкова съчувствие или състрадание, а правото си да заговорят без страх за мъките, за страданията си – нещо, което им е

било забранявано от Държавна сигурност. Атанас Киряков искаше хората да узнаят за тези мрачни години. Във филма „Власт соловецкая“ на Марина Голдовская, посветен на първия съветски концлагер, академик Дмитрий Лихачов – сам затворник в него, обърна специално внимание в разказа си на лозунга в лагера: „С железен юмрук ще подгоним човечеството към щастие“. Този лозунг безпощадно отразява идеята за утвърждаването на нов ред чрез насилие. Както великолепният руски филм, така и двете серии на Атанас Киряков разкриваха методите на това насилие, особено отблъскващи заради своето безсмислие и предопределения крах на режима. Крах, защото налагането на свръхидеи чрез насилие винаги е било обречено. А и самият Ленин през 1919 година заявява ясно: „От двете системи ще победи по-производителната“!

Във вихъра на промените Атанас Киряков засне филм за първия брой на вестник „Демокрация“ (1990). В него показва удивлението на хората, че може да има и други политически гледни точки към отношението държава-общество-политическа система на управление и това да не бъде повод за физическо унищожение и репресии. Впечатлен от ентузиазма на всички, които искаха и можеха вече безнаказано да изразяват мислите и чувствата си, веднага след това Киряков създаде филма „Нещо като Хайд парк“ (1990). В него показва опиянението на хората, които за първи път от четиридесет и пет години имаха възможността в Южния парк да говорят, без да се страхуват, да излагат идеите си, политическите си възгледи и каузите си. След толкова години, докато гледам филма, все по-често си спомням за казаното от Иван Вазов: „Пиянството на един народ“...

Впечатлен от решителността на студентите, които стачкуваха с искането Петър Младенов да подаде оставка като президент заради изтървана реплика „По-добре танковете да дойдат...“ и отказът му да поеме отговорност за това, той реагира светкавично и създаде филма „Хроника на едно изпитание“ (1990). Режисьорът показва групов портрет на млади хора, които решително бяха скъсали с фалша, конформизма и лицемерието на властта и с филма си даде ясен знак, че именно те са бъдещето на

България.

В „Обречените“ (1993) той за първи път анализира промените в българската политика, които правят правителствата на Иван Багрянов и Константин Муравиев през 1944 година, за да откъснат България от статуса ѝ на съюзник на Третия райх. Всъщност филмът е силен с подтекста си, че каквото и да правят българските политици, съдбата на малката държава, както и тяхната собствена, е резултат от чужди споразумения, политически пазарлъци и договори на чаша алкохол, а не от собствени действия. Какво да прави цар Борис III на първи март 1941 година, когато на Дунава срещу Видин фелдмаршал фон Лист стои с едномилionenна армия и заповед да премине през България на път за Гърция като съюзник или като воюващ противник? Още повече в контекста, че тогава Германският райх и СССР са съюзници! А какво да направи Константин Муравиев между 2 и 9 септември 1944 година, когато срещу Силистра стои фелдмаршал Толбухин с осемстотин и петдесет хилядна армия? Според Киряков контекстът е ясен – никакви дипломатически действия няма да имат ефект при сблъсъка между два страшни тоталитарни режима... И все пак до последно българските политици са се опитвали да лавират, без да подозират, че съдбата на малката им държава отдавна е предрешена и те са обречени на затвори, лагери и смърт... Веднага след това режисьорът създава покъртителния филм „Очи“ (1993) за скотските условия, в които съществуват умствено изостаналите деца, оставени от родителите си в домове за отглеждане. Той изпревари с петнадесет години филма на Кейт Блюет от ВВС за децата от Моголино. Този филм предизвика гневна реакция у един „свободен“ вестник, който го обвини в антибългарска пропаганда, но в моите очи беше вик за помощ. „De profundis clamavi“ – „Извиках от бездната“ е заглавие на прочут църковен химн. С този филм Атанас Киряков викаше за помощ не от бездната, а от дъното на пъкъла...

Стремежът му да търси позитивни модели на поведение го отвежда в Родопите, където прави филма „Цяр“ (2000). Той е портрет на две семейства, които въпреки загубата на своя професионален и социален статус по време на Пре-

хода започват къртовска работа с отглеждане на билки, които изнасят в чужбина. Тези хора разчистват камък по камък нивите, за да ги засеят – черен, сизифовски труд, но с резултат. Това им носи не само добри доходи, но и лично удовлетворение в условията на разрухата и апатията, обхванали страната ни през 95-97-ма година. Мога да го определя като филм за надеждата, вярата в силите и предприемчивия дух на хората, вяра за бъдещето на България.

Следват няколко филма – портрети, в които Киряков разкрива и други страни от своята творческа натура и чувствителност. „И в рая има ад“ (2007) е за видния общественик Стефан Груев и неговата нелека съдба на политически емигрант. Основният мотив на филма е как един талантилив човек може да се издигне до забележителни висоти в свободния свят, докато в България вероятно би прекарал живота си в лагер... Стефан Груев успява да си създаде забележителен обществен и личен статус, но мъката от прокудата и мислите за тежката съдба на близките му никога не го напуска. Това е филм – изповед на мъдър човек, оцелял по чудо от ада на комунистическата репресивна машина и реализирал се изключително успешно на Запад. Но вероятно никога не е бил докрай щастлив, защото как може да бъде щастлив, след като близките му в България са подложени на репресии и страдат.

Вдъхновяващ е филмът „Летящите хора на Жоел“ (2009) за приложната скулптура на забележителния френски художник Жоел Рабиновиц. Прочутият художник успява да увлече и обедини около реализацията на творческата си идея работници от фабриката, в която проектира своята монументална пластика. Постепенно те са завладени от очарованието на изкуството, започват да се изживяват като част от него и придобиват самочувствието, че са нещо повече от обикновени наемници, че са субекти на нещо възвишено, а не обекти на монотонна, уморителна работа. Узряването им за изкуството и превръщането им в творчески личности е големият успех за художника и неговия меценат, а и за филма, който разкрива тази метаморфоза у тях.

Следващият филм на Киряков е „Голямата любов на френския „терорист“ Абел Рамбер“

(2007) – за съдбата и творчеството на Жул Паскин, видени и преживени драматично от негов галерист и почитател в Париж. Абел е сложна личност, в която галеристът-търговец отстъпва пред изкуствоведа, а изкуствоведът в него дава предимство на биографа. Но Абел не е просто биограф, а човек, съпреживяващ в най-висша степен личните драми на Паскин. Такъв прочит на творчеството и живота на известния художник от български произход е наистина забележителен.

„Иван Кирков или да се спасиш в спомена“ (2009) е също толкова прекрасен, колкото и предишните три филма. Пренебрегван във времето на нормативната естетика, Иван Кирков е художник, който не изоставя своите творчески възгледи в името на гарантирано живуркане на територията на индустриалния пейзаж и монументални портрети на партийните вождове. Изключителна личност, блестящ като ум и талант художник, той прави равностойна не само на трудния си живот, а най-вече на ценностите, които сме загубили в нашите обществено-политически лутания. Именно лутания, в които хората загубиха вярата в собствените си сили и които поради политическата и икономическата философия на тоталитаризма бяха превръщани от субекти на своя живот в обекти на нечии гигантски социални експерименти. Тези свои наблюдения Иван Кирков прави, сякаш не е бил потърпевш, а безпристрастен наблюдател. В края на филма действително става ясно, че през тези десетилетия единствено неговата ценностна система го е спасила от конформизъм, от апатия, близка до депресия и го е съхранила като художник и личност.

„Автопортрет с маска“ (2001) е филм за художничката Вера Недкова по сценарий на Юрий Дачев. Много естетски, елегантен филм за тази загадъчна художничка. Прочута със своите портрети и особено със своя автопортрет „Спомен“, който рисува в напреднала възраст. Авторите представят своето огромно възхищение и уважение към тази личност с интересна творческа и социална съдба през тридесетте и особено нелека през петдесетте години на миналия век.

Във филма „Омагьосан от морето“ (2009) Атанас Киряков отправя поглед към малкия човек,

който е обект на различни социални, икономически и политически трансформации и едва оцелява на границата на виреене. Патосът на филма е, че главният герой Георги запазва своя дух, своята увереност, че единствено и само той е субект на своя живот и съдбата му зависи от неговите лични усилия. Той не хленчи, не се оплаква и е опора на различни маргинали, които без него биха пропаднали в този безкраен труден преход. Режисьорът и тук представя личността, която не може да надделее над системата, но и системата не може да я унищожи. В голяма степен и самият Киряков по характер и нагласи прилича на своя герой – силен, мощен, винаги готов за поредното предизвикателство...

По този документален филм Атанас Киряков създава игралния филм „Бартер“ (2015) – топъл, сърдечен и в крайна сметка оптимистичен филм за човека, който сам ръководи своя живот. Той живее според собствените си разбирания, без правилници, наредби и началници, трепережи за мястото си. Главният герой храбро носи своя кръст на рибар, на баща на дете със забавено умствено развитие, на опора на група несретници, които без него биха пропаднали напълно. Строителната мафия, корумпираните общинари, подкупните чиновници са срещу него – малкият човек, който се уповава само на двете си ръце и любовта си към морето. Много е малък, за да се пребори с тези черни сили, но и те няма да го победят, въпреки че тайфата му помощници се разбягва, уплашена от местните мутри и дерибееи... Така ще запомним героя – сам с морето и сина си, който е останал дете в развитието си, но ще наследи неговия поминък. И тези малки радости го правят щастлив. Има нещо библейско във финала на този филм, защото напомня безкрайната добротата на Христос и чудото да нахрани пет хиляди души с две риби.

Потресаващият филм „Горяни“ (2011) е в две части. След забележителна изследователска работа Атанас Киряков разкрива една историческа истина мълвяна от малцина със страх по домовете им. Контекстът е страшен. България си беше спечелила репутацията на най-послушния и безропотен сателит на СССР. И ако германци, унгарци, чехи, поляци имаха своите

съпротивителни движения, комунистическата пропаганда бе създавала илюзията, че в България е тихо и мирно като в гробище. Атанас Киряков развенчава този мит. Той показва на България и света, че ние сме имали най-масовото и продължително във времето съпротивително, антикомунистическо движение от 1946 до 1953 година. Филмът е много стегнат, без излишни лирични отклонения, без търсене на евтини метафори и клиширани сравнения. От една страна режисьорът представя автентични документи от архивите на Държавна сигурност като неоспорими свидетелства за дългогодишната битка на властта срещу горяните и ликвидирането им в крайна сметка, след като помощта, която са чакали от Запада, не идва. И няма как да дойде, защото пазарлъкът в Ялта е предал България на Сталин. Важна е и гледната точка на оцелелите участници в движението, преживели и кошмара в концлагерите на режима. Истината и само истината като свидетелски показания пред Страшния съд, който единствен ще възцари справедливост за душите на всички ни. Във финала те не са оптимисти. Децата на онези управляват България днес. В сиромашката си кухничка един възрастен мъченик на режима обобщава: „Да, наистина сега не са онези зверове от онова време, станали са по-мазни и изтънчени, но са същите...“ И още нещо. В Германия, Унгария, Чехословакия и Полша съпротивителните движения и действие се ръководеха от техни комунисти. В България комунистите са против горяните и никой от тях не заема страната на това движение.

Най-новият филм „Светлин Русев – усещане за вечност“ (2018) на Атанас Киряков е за прочутия художник Светлин Русев – енигматична творческа личност. Верен на своето изкуство, но и високо ценящ това на други български художници, Светлин Русев бе близък до властта. Атанас Киряков го представя като умел дипломат, който в рамките на нормативната естетика на социалистически реализъм търси форми, начини и средства, за да разшири естетическата територия, в която малко по-свободно да се развиват младите, а и по-възрастните художници. Той успява да привлече като професор в Художествената академия преследвания от властта Иван Кирков, което по онова време е направо

героизъм. По същност и мисъл Светлин Русев е напълно различен от матричните човечета на т.нар. развито социалистическо общество, но вместо да манифестира своите възгледи, умело ги отстоява с премислени действия и способност да убеждава. Във филма самият Русев ясно казва: „Аз бях част от властта, но никога не съм рисувал нито Людмила Живкова, нито Тодор Живков...“ И добавя с лека усмивка: „Страх ме беше да не го изрисувам такъв, какъвто е в действителност, а не такъв, за какъвто иска да се представи“. Това също е филм изповед, която явно художникът е имал нужда да направи преди да напусне този свят. Лично аз съм особено повлиян от анализите на художничката Николина Джелебова, която го характеризира, анализира и представя като самотен борец за повече свобода, интелigent, който няма нищо общо с онези комунисти, които приличат повече на парарелигиозна секта, отколкото на политическа партия. Убеден съм, че именно чрез г-жа Джелебова като в задочен диалог Атанас Киряков е показал своето мнение за (не)по-

знатия Светлин Русев... Във филма става дума и за откритите действия на Светлин в защита на Русе, на ценностите на демократичното общество и за усилията му да внуши на политическите креатури в културата да не се страхуват. „Уплашите ли се, свършено е с вас!“ убеждава той хора, които никога не са имали собствена позиция за нищо. В обществото има различни мнения за Светлин Русев, но Атанас Киряков го показва като сложна, многоизмерна личност, която не може да бъде вкарвана в клишета и матрици. Ще запомним Светлин Русев като личност, за която властта е средство, а не самоцел за собствено благополучие. Такива хора наистина са рядкост...

Животът продължава, надяваме се Атанас Киряков да осъществи своите четири проекта, които е подготвил, и да създаде още филми. Те със сигурност ще бъдат забележителни свидетелства на нашето време и портрети на хора, които, независимо от техния социален статус, са полезни и ценни за обществото.



С известния фотограф Кристофър Симсън в разговор за новия филм на Киряков „Дорина“

## ВЛАДИ КИРОВ

Георги Борисов, Иво Драганов, Любомир Халачев, Костагин Бонев,  
Боряна Матеева, Анри Кулев ■

### ▶ КАЗУСЪТ ВЛАДИ КИРОВ

Един следобед ми звъни Влади Киров. Бях в редакцията на площад „Славейков“, там се беше пренесло издателството на „Факел експрес“. „Жоре, аз съм долу, чакаме те с Любен Петков да пием по една водка“.

Навън валеше здраво. Влади и Любо стояха гологлави под дъжда, по слепоочията им се стичаха струйки вода, Влади енергично сечеше въздуха с цигара в ръка. Щом ме видяха, се спуснаха към мен, хванаха ме под лакти от двете страни и с бърза стъпка ме поведоха към най-близкото заведение на площада – бирария „Лучано“. Нямах дори време да протестирам.

„Виж сега – започна отривисто Влади. Той не обичаше да увърта и сладкодумно да подхваща издалече нещата, особено когато имаше нещо важно да каже. Казваше го направо и на един дъх, сякаш за да се освободи час по-скоро от товара, който беше поел. – Нося ти страховтен роман. Естествено, че съм го писал аз. Знаеш колко на брой са добрите писатели днес и на кого ще четат един ден книгите. Ръкописът е редактиран, ти трябва само да го издадеш. Осигурил съм част от парите, другата ще искаме от Центъра за помощ на книгата. Любчо ще

напише едната препоръка. Другата – ти кажи, срокът изтича“.

Романът носеше не особено привлекателното за любителите на художественото слово заглавие „Юридически казус“. Влади Киров не беше сред най-нашумелите имена, мнозина не го бяха и чували. Автор на сборник с разкази и три романа, той за по-простодушните читатели беше направо херметичен. Сложно композираната му проза изискваше максимална концентрация и интелектуално напрежение и така и си остана неразгадана. Самият Влади, мисля, го желаше. От първите страници на своите литературни опити той търсеше и си създаде не само стил, но и свой сложен шифър, своя естетика и философия за изкуството на прозата. Остана самотен и непрочетен, но предан на Логоса, както той тълкуваше първия ред от Евангелието на Йоан, и не му изневери в името на лесното писане и лесната слава. Стоеше встрани от литературните кръгове и в най-добрия случай гледаше на тях с подозрение.

Историк по образование, при това германист, той, за разлика от повечето свои събратя, беше човек самостоятелен, точен, теоретично подготвен и не на последно място – четящ, направо прирастен към книгите. Вече по-труд-



но ходеше, когато един следобед го видях да препуска по разкъртения плочник на булевард „Христо Ботев“ с пазарска каручка на разкривени колела, пълна с книги. Били от безценната библиотека на другия Влади – Икономов, който бавно ослепявал, обясни ми той с мокра от пот тениска и залепнали по челото му кичури коса. Влади никога не се сресваше и в бръснарница не стъпваше, подстригваше го жена му Калинка, а аз го занасях, че е най-лошо подстриганият български писател. Онзи летен следобед косата му беше цялата сива. Влади също, както ми се стори. Но сияеше като дете, което гори от нетърпение час по-скоро да остане насаме с новата си играчка. Не ми разреши и да посегна към количката, сам с камарата книги преодоля поредния висок бордюр и ме остави насред тротоара.

Той рядко отстъпваше от собственото си мнение, дори да не беше прав. А това се случваше още по-рядко. Знаеше повече, отколкото се полага на редови творец от времето на реалния социализъм. Беше не само много чел, но и преживял, а и явно доста препатил – още през годините в Немската гимназия. От него за първи път чух името на Любомир Канов, за когото покъсно двамата с Коста Бонев направиха филм... Запознахме се през 1992 година в Канал 1 на БНТ, където ни събра – заедно с Люба Кулезич и Христо Едрин – новоназначеният програмен директор Виктор Пасков. Верен на себе си, Виктор и на това ново поприще влезе с взлом. Как приех да стана продуцент на направление „Литература и публицистика“, още не мога да проумея. Влади трябваше да възкреси Телевизионния театър. И най-сериозно, последователно, методично се зае с осъществяването на този нов сценарий.

По онова време, а и не само тогава вероятно, БНТ беше истински Бермудски триъгълник, в който талантите изчезваха безследно, а бездарието шестваше непотопяемо. Личностите в тази телевизия бяха единици. Веднъж с Влади се сблъскахме с Иван Гарелов и не можахме да го познаем – толкова незначителен и дребен в полутъмния коридор на своето учреждение изглеждаше мъжът с мустаците, когото Панорамният екран едва побираше. Излизането в ефир беше болезнен блян за всеки, който влече

зеше веднъж в асансьорите на многоетажната сграда. Пушеше се навсякъде, но най-удушлив беше блатният газ от всякакъв род клюки и интриги. За щатните и нещатни доносници да не отварям дума. Минаваха край нас, палеха по цигара и подпитваха. Аз от време-навреме не издържах и говорех каквото ми дойде, Влади мълчеше. Имаше в миналото му някаква дълбока тайна, но не я сподели. На два – на три пъти намекна за какво става дума – и толкова.

След това дойде Хачо, надяна двурогата желязна каска – и Вятърът на промяната, който Виктор искаше хорово да пеem, секна. Една пролетна сутрин с Влади си написахме оставките и отидохме на десетия етаж в кабинета на новия генерален директор да ги подадем. Хачо зина и замръзна така. Гледах как цигарата му догаря между пръстите и пепелта ѝ се рони върху мокета. Палеше следващата, черпеше ни и нас и не можеше да проумее защо напускаме. „Каквото искате ще ви дам бе, момчета, недейте така си тръгва!“ – кълнеше се той дрезгаво и ни ловеше с ледени ръце за китките. Не отстъпихме. Влади само склони да довърши предаванията си. Аз излетях още същия ден. Мен ме чакаше списанието, него – киното. Пълна лудост беше да мислим, че една цяла телевизия може да се промени, без да се промени държавата. И народът в нея.

Всичко това вече беше зад гърба ни, главите ни в бирария „Лучано“ пушеха, заведението ехтеше. Влади и Любо не спираха да говорят. В началото ги слушах и кимах, после започнах да прелиствам напосоки зелената папка с надпис „Юридически казус“ и с още по-странните заглавия на трите части вътре: „Съботният път“, „Разрушаване на пиано“, „Нежит“. Неусетно се зачехох. Така никой у нас не си позволяваше да пише. Колкото по-непроходим изглеждаше текстът, толкова по-мазохистична бе насладата от съпротивата, с която прониквах в него. Беше като четене насън, което не можеш да прекъснеш, защото знаеш, че е сън и че всичко ще се изпари, щом се събудиш. Все пак отделни фрази ми се запечатваха и без да ги разбирам, чувствах, че всяка от тях съществува самостоятелно, без никаква връзка със съседната, но със съдбоносно значение за читателя и края на

съня му. Влади беше писал романа четвърт век и го беше натоварил с толкова смисъл и посоки, че на пръв поглед изглеждаше безсмислен и хаотичен. Със сигурност нямаше да се чете на един дъх и да се продава.

Затворих папката и заявих, че ще го издам.

За втората препоръка помолих Георги Господинов. Годината беше 2002, звездата на Жоро вече беше изгряла, момчето ми влезе в положението и се съгласи. Той вече знаеше кой е Влади Киров – в една своя обзорна статия приятелят му от Литвестник Бойко Пенчев го беше нарекъл „писател за писателите“. Изчете най-доброеизвестно ръкописа и предаде навреме препоръката. Беше учудващо точна и проникателна. Влади я хареса и дори се съгласи да публикуваме цитат от нея на гърба на книгата. Ето го:

„Романът сякаш иска да ни каже, че светът се случва въвн от нас, независим и неконтролируем, и ние можем само да се догаждаме за тънките връзки между незначими на пръв поглед случайни събития. Въобразеното и реално случващото се тук непрекъснато размиват границите си, сменят местата си, разкривайки по този начин въображаемия ужас и колко той е по-релефен и истински.“

Години по-късно (седем, както сега се оказва) двамата с Влади се засичахме в кино „Люмиер“ на премиерата на филма „Похищение“ на Пламен Масларов. Пламен беше светска фигура и личност, легендарна със своите скандали и изпълнения, и бяха надошли знаменитости от „всяка възраст, пол, занятие“. Не се чувствах много на мястото си в тази навалица, та се улових като удавник за сламка за Влади. Изведнъж насреща ни – Георги Господинов. „Здравей, Жоре.“ „Здравей, Жоро.“ Влади мълчи и гледа настрана. „Влади, – викам – Георги Господинов“. Жоро протяга ръка. „С крадци не се ръкувам“ – отвърща Влади и с мрачна решителност се опитва да отмести Жоро от пътя си.

За миг ръката на Георги Господинов увисна във въздуха. Дръпнах Влади за лакътя и с крива усмивка попитах:

– Чакай бе, Влади, за какви крадци говориш?

– Той много добре знае за какво става дума – още по-мрачно и без да поглежда към Господинов, натърти Влади. – За разрушаването на

едно пиано и убийството на един акордеон! За „Юридически казус“ и „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“!

Изпотих се. Вярно, че чисто хронологически разрушаването на едно пиано се бе появило преди убийството на един акордеон в нашата литература – и какво от това?! Влади можеше само да се гордее, ако по някакъв начин неговата метафизична проза беше протегнала ръка към друг по-млад писател. Не знаех какво да кажа. Влади се сля с тълпата, аз започнах да го оправдавам пред Жоро. Защо? И двата казуса имаха своето право на съществуване и тълкуване.

Но има и друг случай. Или казус, ако щете.

Освен че се пушеше навсякъде, по наше време в телевизията много се и пиеше. Пасков например твърдеше, че за черния дроб уискито е далеч по-малко вредно от бирата и начеваше работния ден с него. Постепенно този стил на работа се наложи и започна да взима своите жертви. Освен с творчески идеи и концепции, работехме и с цифри, а Виктор не излизаше по цели дни от кабинета си. Това бяха все разходи. В началото Влади се държеше на положение, но един ден ме помоли аз да го почерпя, на другия – да му заема някой лев. Отказах и продължавах да го черпя, докато накрая не получихме първата заплата. Живеех близо до телевизията и решихме да бягаме по-надалеч от нея, за да отбележим случая. По пътя за вкъщи Влади ме помоли да купи нещо той този път и влезе в магазинчето за кафе срещу Докторската градина. Аз кафе още не пиех, а и у нас имаше. Влади застана срещу продавачката и заразглежда рафтовете зад нея. Най-горният беше с пълен с вносни детски шоколадчета. Бяха поне стотина. „Дайте ги всичките“ – рече.

И ги занесе на сина ми. Той още си спомня за тях.

**Георги Борисов**

## ИСУС КАЗА: ДА ПРЕМИНЕМ НА ОТВЪДНИЯ БРЯГ...

Влади Киров се представи в отвъдния свят. Писател, изследовател, сценарист, историк и германист. Сигурно е на път за Рая, защото той го картографира тук на Земята, където човек най-малко може да очаква да го открие. Влади беше възрожденец и в творчеството си призоваваше да знаем своя род, език и история. Влади беше разказвачът на неофициалната история на България. Той интерпретираше коректно историческите факти, личности и събития, които други прекрояваха заради тихите си службици, сивите си панелки и свити душици, в угода на своите простонародни началници. Той се вбесяваше от това. Сценариите, които написа, бяха заснети от Юлий Стоянов, Костадин Бонев, Любомир Халачев, Станимир Трифонов, Михаил Мелтев, Анри Кулев, Господин Неделчев. Всеки от тези филми казваше по нещо непознато за своите герои, което ги представяше в различна светлина, от нова гледна точка. Особено за нашите възрожденци, които официалната историческа наука се опитваше да представи през матрицата на маркс-ленинската теория за класовата борба, диктатурата на пролетариата и социалистическия реализъм. Разликата между двете тези – тази на Влади и другата, на казионните историци, отекваше в съзнанието на

просветените и любознателните. С Любомир Халачев заснеха серия филми, които проследяваха цивилизационните процеси сред българите между 1850 и 1950 година... Като германист Влади беше европейски ориентиран, но със самочувствието на човек, който знае много за заслужилите българи, тяхното място в нашата история, както и мястото на България в Европа. С него над петнайсет години журирахме фестивала за ТВ програми „Българската Европа“ в Русе. По пътя дотам и обратно сме разговаряли и спорили за постижения и провали, и винаги ме е смайвал със своите енциклопедични исторически познания за България и Европа. С точната си преценка за добро и зло в нашата история. Мои студенти, които пътуваха с нас, бяха във възторг от неговите разкази и искаха да им преподава.

Анри Кулев засне игрален филм по неговия последен сценарий за сръбско-българската война. Михаил Мелтев завърши документалния филм за братята Евлоги и Христо Георгиеви пак по негов сценарий... Влади успя да ги види, преди да отиде в отвъдното.

Всички филми по сценарии на Влади Киров ще останат в нашето културно наследство... Вглеждам се в изопачаваната ни история и виждам огромната празнота, която оставя Влади Киров...

**Иво Драганов**



## ВЛАДИ ТАКЪВ, КАКЪВТО ГО ПОМНЯ

Премиерата на „Биографията на една снимка“ през 2009 в кино „Одеон“. Горди от създаденото, стоим с Влади и пием вино. Приближава се възрастен мъж. Видимо е развълнуван. Ние се обръщаме с надежда да чуем добри думи за нашия филм. И те не закъсняват.

– Браво! Смел филм! Но... отново виждам страх да се каже всичко!

– Кое всичко? – в един глас питаме ние.

– Ами истината за Народния съд! За хилядите избити без присъда!

Ние се споглеждаме с недоумение и Влади казва:

– Ама вижте, вие не сте разбрали. Това е филм, в който събитията са през погледа...

Непознатият съдник отминава, като поклаща глава недоволено. Към нас се приближава друг възрастен мъж, подкрепян от своята също така възрастна съпруга.

– Хубав филм, – казва тихо мъжът – но не видяхме другата истина, по-страшната...

– Коя истина? – наострено питам аз.

– Как коя? Ами за избитите партизани, за изгорените ятаци... – добавя с тих, обвинителен глас съпругата на другия недоволен зрител.

Излизаме навън с чашите в ръка, Влади тихо казва:

– Абе, приятелю, тия хора за малко щяха да ни вкарат в затвора. Само че нямаше да могат да се разберат за какво точно!

От думите му искри чувството за хумор и тоталното несъгласие с хората, които искат животът винаги да е черно-бял. Всъщност, ако може да се каже нещо по-общо за Влади, то е, че той виждаше нещата от живота в цялата им многоцветност, а случките, преди да бъдат разказани, преминаваха през чувството му за хумор. И от това наистина се раждаха искрящи истории. Когато се включи като драматург в „Образ невъзможен“, той изрови уникалната история за костите на Г. С. Раковски, положени в ковчеже на тавана на църквата „Св. Крал“ и по чудо оцелели след взрива, за да бъдат погребани покъсно в Котел. Тази като че ли странична на целия филм история направи силно впечатление на председателя на журито и ни донесе „Златната роза“. Когато му предложих да направим

филм за това как в средата на 19 век по река Дунав в България са пристигали европейските културни ценности и идеите на Възраждането, той целият загоря.

– Ама как! – викаше развълнуван Влади и шапката „а ла Индиана Джоунс“ подскачаше на гърба му. – Как можеш да питаш! Ами аз всичко знам за тази река. Боже-е-е! Ами как, направихме го филма. Край! Край! Утре го имаш!

С четирилогията „Духът и битът на българина 1850-1950“ обиколихме цяла България. Няма музей, в който да не сме снимали. Няма история, която да не сме разигравали многократно, докато пътувахме, докато снимахме, докато седяхме вечер в кръчмата или докато сутрин пиехме кафе и обсъждахме предстоящия ден. И наистина, както той казваше, „се кефихме“ буквално на всеки снимачен ден. Затова сега си спомням десетки забавни истории, случили се по време на тази десетгодишна Одисея, а в паметта ми не е останала нито една лоша или неприятна случка. Имали сме много спорове, понякога даже сме се карали. Спомням си как снимахме в музея на тъкачеството в Сливен една голяма и досадна машина, наречена „зулфакер“. Тъй като всички машини бяха реставрирани и работеха, ми беше интересно да ги видим в действие, мислех, че така обогатяваме живота на разказа. На Влади му беше писнало и с досада каза:

– Стига сме се въртели около тази машина, няма да ти трябва повече, махни я!

Скарахме се и, разбира се, бързо след това се сдобрихме. А после в дикторския текст Влади измисли гениалното определение за „зулфакера“ – „една гигантска хурка“. Защото тази машина всъщност беше точно това, една гигантска предачна част.

Няма да забравя как снимахме последния кадър в „Атентатът“ – бавна вертикална панорама по задната страна на „Света Неделя“ с една огромна машина, с която сменяха лампите в градското осветление. Машината беше неустойчива и въпреки уверението на шофьора, че няма нищо страшно, в коша на крана беше доста неуютно. Видяхме, че операторът се колебае и Влади изведнъж реши:

– Чакай, Емо, и аз се качвам с теб!

И наистина се качиха на височина двацет ме-

тра и както Влади след това призна, „беше си бая страшничко!“.

Прекрасно преживяване беше и катеренето по наклонените стълби на катедралата „Свети Петър“, за да се качим на покрива, откъдето снимаме панорама на площада пред катедралата за филма „Благослов“. След нас пълзяха неотклонно тълпи японски туристи – малки, мълчаливи, приведени напред, водени от свещената задача да се качат до горе, защото това влиза в екскурзията. Влади пъшкаше и повтаряше:

– Леле-мале, японците идват след нас! Давай, Любчо, защото нямаш представа какво ще стане, ако ни настигнат!

Истинско удоволствие му доставяше разговорът с двамата наследници на бай Иван Чучуригин, героят от филма „Френската жена на българския подофицер“. Един до голяма степен измислен филм. Защото след като му разказах за историята на бай Иван, който като пленник във Франция се залюбил с френска вдовица, която му родила две деца, но воден от мъката по родното село, решил да се върне за малко в България – и така си останал в родното село Царевец. Влади беше така запленил от историята, че ние почти веднага хукнахме да правим филма. И бяхме измислили всичко, когато се оказа, че от бай Иван не е останала и следа – нямаше нито копче от шинел, нито стара войнишка книжка, нито подофицерска нашивка, нито пожълтяла, избеляла фотография. Буквално нищо! Само спомените на цялото село за „бай Иван Французина“. Тогава Влади предложи да направим филм за мечтата на оня неизвестен войник, който иска да живее щастливо, но дори не знае думата „щастие“. Беше го поразило най-много това, че според литературоведите, думата „щастие“ е била непозната за обикновения човек по времето между двете войни. Спомням си и други весели откъси от нашия съвместен творчески път, но най-голямо удоволствие ми доставяше онази непрередаваема енергия, с която той говореше, когато се запалваше по някоя история, когато започвахме нещо ново. Извличаше примери, натъкмяваше фрази, изкусуряваше сюжета. С две думи, опитваше се да направи жива кратката книжна история. И наистина успяваше! Такава беше историята и с „Как Европа влезе в България“.

Отначало искахме с професор Владо Икономов да направим сериен филм за БНТ, в който да разкажем дванайсет различни истории за живота в края на XIX и началото на XX век. Бяхме измислили различни сюжети около различните професии, практикувани тогава у нас. За съжаление БНТ отхвърли историята и Влади предложи да я направим в един филм. Получи се, според мен, най-добрата серия от четирилогията. С един прекрасен финал, в който правим обобщение на живота след Първата световна война, когато започва водоразделът на тежките събития за България. Това, което Влади измисли, беше разказът да се води от името на един стар журналист. На всичкото отгоре той го „изигра“ – премина през целия филм с младия асистент Владко като повтаряща се избеляла фотография, която неизменно предизвиква нашето любопитство, като куриозна колонка от стария вестник, чието впечатляващо заглавие е написано с двойно „ъ“. Само ще допълня, че четирилогията „Духът и битът на българина 1850-1950 година“ под формата на красив албум и с четири DVD е разпространена в гимназиите на България. Учениците изучават история и с помощта на нашите филми. Сигурен съм, че Влади ще се радва да знае, че младите хора се учат да мислят и да разсъждават така, както ние го правехме, като се съмнявахме във всяка истина и създавахме увлекателни истории, за да проверим на практика истинността на събитията.

Няма да разказвам за всичко преживяно с Влади, защото е достойно за роман. Може би някой път ще го направя. Сега си припомням само отделни епизоди, весели и с чувство за хумор. Случваше се той просто да каже:

– Моля те, нека аз да изиграя стария журналист! – и като нахлупеше бомбето, се превъплъщаваше в стар журналист от началото на миналия век.

Или казваше:

– Видя ли какъв хубав турчин изиграх!

А после:

– Дай сега да се появя в гръб на онази маса в ъгъла на кръчмата! Вече си имам образ – един стар кирик. Само кажи на Борето Нешев да ми намери прилично сако.

Имах история, която бях записал на две стра-

ници и тя се казваше: „Защо“. Искаше ми се да направим документален филм, в който да разкажем за творческата бохема в София през 60-те и 70-те години. Защото много неща може да се говорят за онова време, но ние изживяхме младостта си и не съжаляваме за начина, по който го направихме. Имаше тогава бохема, имаше интелигенция и мисля, че Влади единствен прекрасно можеше да разкаже за годините на нашата младост. Когато се чухме преди Нова година, той само каза:

– Приятелю, обезателно ще го направим. Не ми го разказвай – вече тръпна в очакване да се видим, да пием кафе и да направим още един непреходен филм! Само че сега ме е превзел твоят приятел Анри, не ми дава да мърдам, ще ме довърши! Като свършим филма, ще ти се обадя.

В гласа му се усещаше познатото чувство за хумор, но и лека умора. Дори не предполагах, че нещо може да се случи. Доста месеци живях с надеждата, докато в един миг тя се превърна в идея, която ние няма никога да направим.

Но какво пък, може би ще мине време и всички думи, които сме изговорили с Влади, ще се претърколят, ще се нагодят към някоя история и току виж – от старите идеи се родили нови истории. Нови разкази, нови филми. Кой знае! Навярно няма ние да сме хората, които ще ги направят, но все отнякъде ще надзъртат нашите физиономии, които се смеят, наредени пред плашилото от филма „Биографията на една снимка“, или застанали пред кафенето на Швейк в Прага. Или... или където и да е, стига това място да разказва интересни истории, които със сигурност ще носят духа на Влади.

### Любомир Халачев

### БЕШЕ СЪЗДАДЕН ЗА ДРУГО ВРЕМЕ

За първи път видях Влади Киров пред Националната телевизия. Той сновеше между сградата на телевизията и Бирената фабрика на братята Прошек, където се снимаше телевизионен театър по отдавна забравена пиеса на Константин Мутафов. Годината беше 1993-та. Влади беше превъзбуден и като че ли леко изнервен, че хората, които минаваха по улица „Сан Стефано“ – забързани и вглъбени в собствените си проблеми, не реагираха на случващото се около тях.

След време започнахме да се виждаме почти всеки ден във Военната киностудия. Тогава простичко я наричахме Студията на Георги Дюлгерев. Аз довършвах филма за Ньойския договор „Под облак“, а Влади работеше по филма за Раковски. И пътищата ни се събраха. Влади беше създаден за друго време. Дрехата на нашето убого ежедневие му беше тясна. Той беше човек на Просвещението и беше убеден, че би се чувствал по-добре в XVIII век. Обожаваше енциклопедистите и немските философи – идеалисти. Твърдеше, че бедата на Човечеството е в теорията на Русо за природния човек, че тя е довела до първата глобална катастрофа в човешката цивилизация – Френската революция. По-късно защити блестящо тезата си във венеца на своето творчество – романа „Картографирането на Рая“.

Главата му беше пълна с ярките образи на героите от любимите му книги. Тези образи по някакъв мистичен начин се смесваха с образите на света, който ни заобикаля, и така се появяваха неговите герои – Кита Аврамов, Розенбуш или Императорския картограф Филип. Спокойно може да се твърди, че светът на художествената литература и киното от една страна и сивата действителност, в която живеехме ние и нашите бащи, за Влади Киров представляваха двете страни на едно цяло. Целта му беше да убеди читателите си и зрителите на филмите, на които беше вдъхнал живот, да повярват на това негово послание.

Не съм сигурен, че хората, които са гледали филмите, трасиращи пътя на Влади Киров в българското кино, си дават сметка, че зад всеки от тях стоят по няколко години къртовски проуч-

вания. Той имаше способността да забележи златната жила сред тоновете информация и да я следва, докато извади смисъла на своето послание. И всичко това с лекота, забавлявайки се, радвайки се като дете, когато открие факт, който мнозина са подминавали. Влади беше научен на къртовски труд. И беше наясно, че ще има моменти, в които неговите открития няма да бъдат забелязвани, но това не го вълнуваше, защото беше обсебен от смисъла на това, което прави.

Отделна тема е как Влади откриваше темите на филмите си. „Европолис“ се роди на чаша водка. Това беше рядко преживяване, защото той допусна цял снимачен екип до Светая Светих – мястото по Делтата на Дунав, където той всяко лято се губеше по за десетина дни. Две години проучвания и две снимачни седмици – зимата на 2007-ма и зимата на 2008-ма.

Вярвайте ми, всички, които бяхме в екипа, сме за завидване! Само много важни неща, които променят из основи разбиранията ти за света, могат да те вълнуват десет години по-късно със същата емоция, със същата интензивност. И до сега стои със страшна сила въпросът, зададен в „Европолис“: Ще загине ли агонизираща от собствените си грешки Европа? И днес, както преди десет години, нямаме куража да отговорим.

И накрая: има ли нещо, което Влади Киров не можеше?

Оказва се, че да, има. Влади не можеше да лъже. Той самият се заливаше от смях, когато се шегувахме на тази тема. Така беше устроен – като своя любим персонаж Розенбуш, на когото от лъжата розите, растящи вместо коса на главата му, повяхваха. А истините, които Розенбуш изрича, придвижваха спрялото време напред.

И ако ме попитате – липсва ли ми Влади днес? Липсва ми! Но имам книгите му! И филмите, които сме направили заедно, а това си е късмет отвсякъде!

**Костадин Бонев**

## АЗ СЪМ В КИНОТО СЛУЧАЙНО И ЗА МАЛКО

Влади много обичаше да повтаря с ироничен и многозначителен тон тези думи: „Аз съм в киното случайно и за малко“. Беше писател, но го влечеше не само словото, а и потокът на образите, възможността да интерпретира факти от историята и да ги разкрива като фикция. Така, уж за малко, написа десетки сценарии, които се превърнаха в едни от най-стойностните ни документални филми. Няма да ги изреждам, достатъчно се е говорило за тях – те пожънаха Златни ритони и всевъзможни други награди. Факт е, че документалното ни кино няма друг толкова талантилив, последователен и отдаден сценарист. В един момент той се превърна в нещо като запазена марка, институция. В едно изкуство, където изпъкват режисьорите, Влади беше отвоювал своя територия и правото да бъде уважаван наравно с режисьора. Един от най-хубавите поетични и мащабни български документални филми от последните години „Европолис – градът на делтата“ на Костадин Бонев дължи успеха си колкото на фината режисура, толкова и на погледа на сценариста, който там е пълноправен съавтор. Подобно на големите ни писатели като Радичков с Калиманица, Хайтов с Яворово и Родопите, Йовков с Делиормана и Елин Пелин със софийския шоплук, Влади имаше своя запазен периметър – делтата на Дунав, където ежегодно прекарваше по няколко седмици, отначало пътувайки с лодка сам или с приятели, а по-късно стационарно на палатка някъде из ръкавите. Там беше намерил своите теми и истории, открил своите герои, съзрявал места и пейзажи. Те и заниманията му наподобяваха делта – творческият поток се разклоняваше в проза, документални и игрални образи, а той обичаше да пътешества из ръкавите. И „Европолис“ във висша степен онагледя този призрачен свят, познат вече от книгите му. Дълбокото познаване на материята от страна на сценариста, острият рефлекс на режисьора и чувствителното око на операторския екип за мъгливата светлина на делтата и могъщото присъствието на реката завинаги фиксираха това Влади-Кирово място на картата на българското кино. Когато опитваме да определим главното в неговия подход, на

помощ идва мислител като Тарковски. В „Уловеното време“ той говори за „консистенцията на времето“, за „тежест“ на времето в кадъра“, за това, че усещането за време се ражда там, където се долавя някаква значима истина в случващото се и изображението наемква за нещо, което „се разпростира без ограничения извън кадъра, т.е. наемква за живота“. Тези думи на Тарковски дават ключ към подхода на Влади Киров – темите в неговите филми винаги са третирали „значима истина“, а времето, запечатано в тях, „струи извън рамките на кадъра“, като ни свързва с днешната реалност. Подобно на руския майстор, Влади търсеше да възстанови отминали времена, да изучи в подробности скритите им пружини и зависимости, за да осмисли хода на сегашното време. И това, освен в образната част, се чувстваше отчетливо и в задкадровите му текстове – силни, експресивни, винаги много лични.

Ще ми се да припомня и една друга негова особеност, рядко срещана при сценаристите. Влади не беше от хората, които пишат няколко странички, хвърлят ги на режисьора и хукват към следващ проект. Той обичаше да участва в механизма на направата, да пътува с екипа по проучвания, да бъде на снимачната площадка, да стои до камерата, да дава до последно нови идеи и да се намесва с предложения. Не говорим за това, че преди всеки нов проект дълго се ровеше в архиви и библиотеки – у нас и в чужбина, прехвърляше стотици документи, за да напипа невидимите връзки между събития, факти, хора и да направи свои си открития. Дълго време съм мислила, че по образование е историк, докато разбере, че всъщност е завършил немска филология. В киното се чувстваше ученик на Юлий Стоянов, с когото го свързваше дълбоко приятелство и когото безгранично уважаваше. Наричаше го свой учител. Беше близък приятел и с Владислав Икономов, с когото се надпреварваха в ерудитски спорове. Аз пък, по някакъв начин и дано не прозвучи нескромно, се считам за ученичка на Влади. Ще споделя една случка от снимките на „Един киноман в началото на века“ – филмът, на който той беше повече от драматургичен консултант и който беше обяснение в любов на киното през образа на всеизвестния Жоро Ангелов.

Отначало Петьо Одажиев имаше идея да се направи филм за киното въобще. Написах суховат и схематичен сценарий „Киноречник на 90-те“, с който исках да говорим за киното и промените след 1989. Влади го прочете, веднага видя, че темата не става, прекалено обща е и деликатно подсказа, че край нас има човек, който въплъщава тази идея – нашият общ приятел Жорко Ангелов. Ударих се по челото, как не се бях сетила! Но Влади се сети и идеята беше негова. Започнахме снимки. И дойде един от най-прекрасните периоди – екипът начело с Влади, режисьорът Петър Одажиев и операторът Емил Пенев тръгна към морето, защото за киномана Жорето морето е неизбежно. Следват снимки в разрушеното лятно кино на Каварна, импровизации, веселби, закачки, настроението е като на пикник, както препоръчва Фелини. За първи път тогава видях и чух режисьор да пее след снимки, понеже е и професионален оперен певец. Между Влади и Жоро Ангелов или „Ангеларий“, както понякога нежно-иронично го наричаше, имаше топла връзка и общи спомени от времето, когато Влади беше главен редактор на „Киноработник“. Тогава това скромно списание даде път на тумба млади прохождащи киноведи, които днес са водещи имена в кинокритиката ни. Но това е друг епизод от битието на Влади.

На снимките се случи нещо, което казва много за метода на сценариста Влади Киров. Трябваше да се заснеме епизод, в който Жорето буквално влиза в екрана, защото любовта му към киното е толкова голяма, че екранът го поглъща. Бяхме взели платно и статив, на който да се опъне този екран. Решихме да снимаме на един хълм над Каварна. Избрахме място, закрепихме екрана на една пътечка и Жоро направи репетиция. В този момент задуха вятър и екранът заплющя, заклати се и тръгна да пада. Трябваше да се закрепим отново. Слава Богу, в операторската чанта се намериха корди. Вързахме с тях екрана и с Влади легнахме в храсталата от двете страни на пътеката, опъвайки до скъсване въжетата, за да устоим на вятъра. Той издуваше екрана като платно на кораб, Жоро все нещо се мотаеше, не смогваше да вдигне крак, а ние в Влади се смеехме щастливо и тихо, за да не пречим на „творческия процес“.



Лежахме по очи доста време, докато епизодът се заснеме. После Влади много пъти менторски припомняше, че то ей така се прави киното – крепиш с все сила екрана да не падне, опъваш с лице в прахта, паднал в канавката...

И още един цветен епизод, вече не от киното, а чисто битов – „Зелето на Влади Киров“. Защото Влади минаваше от високото към ниското и обратно с прелестна лекота и винаги с интелигентна ирония. Доста години слагаше кисело зеле за Коледа за избран кръг свои приятели. Правеше го ритуално, по специална рецепта. Първо купуваше зелки с определен размер и сорт от познат човек, който идваше с каруца от близко софийско село. После в саламурата табиеглийски слагаше кочан царевича, корен хрян, парчета цвекло, нарязана дюля, и другите важни

съставки, както повелява традицията, и изнасяше бидона на студено да втасва. На няколко пъти тържествено претакаше зелето, този толкова български глагол... Обичаше да разказва за етапите, през които минава узряването му, и влагаше в това прозаично действие някакво особено значение. Накрая по Коледа идваше моментът на тържественото раздаване. Приятелите се появяваха с големи тенджери и отнасяха за празничната трапеза по две-три зелки от уникалното произведение на Влади Киров. На Бъдни вечер с постните сърми, на Коледа и на връх Нова година го споменуваха с благодарност. Вече няма да го има „зелето на Влади Киров“. Остават филмите.

**Боряна Матеева**

Работен момент от филма „Атентатът“



**ПОЗНАВАХМЕ СЕ ОТДАВНА, НЕ ПОМНЯ ОТКЪДЕ**

Познавахме се отдавна, не помня откъде.  
 Вероятно от фестивалите.  
 Не от конкурсните прожекции.  
 От барчетата наоколо.  
 Знаех филмите му.  
 Харесвах ги.  
 Особено „Европолис, градът на делтата“.  
 С Коце Бонев бяха направили страхотен филм.  
 Документален сюр...

Винаги сме се заканвали да работим заедно.  
 Един ден се случи!  
 Даже не знам как... още се чудя.  
 – Изпуснаха ни – рече Влади – Сега ще видят...  
 Видяхме обаче ние.  
 Години ни разтакаваха.  
 Особено един – много се кефеше.  
 Падаше си по бъдещето.  
 Било на копродукциите...

Единственият човек, който не обели дума за пари, беше Влади.  
 Сигурно е имал огромна нужда, но достойнството му на артист не му позволи да говори за пари...  
 – Накрая... – каза – Когато всичко свърши...  
 Човек не бива да се обвързва с пророчески думи.

Изгледа филма, пушейки мълчаливо.  
 – Винаги съм знаел, че сме романтици...  
 – Сигурен ли си ?  
 – Да! Навремето едно момиче ми го каза...  
 – Какво ти каза?  
 – Че ще работим заедно, предрече го...  
 Така и не разбрах името на момичето.

Влади беше добър човек.  
 Внезапно кипваше – от една дума.  
 Сърдеше се назидателно.  
 С хокане.  
 И тъй като беше бърз ум, му минаваше мълниеносно.  
 Още докато крещеше, го озаряваше усмивка.  
 – Ще кандидатстваме ли в телевизора? Имам нов текст за сериал.  
 Кандидатствахме.

Още преди да внесем текста, знаехме името на победителя.

Но клетият олимпийски принцип... „Не е важно да спечелим, важно е... и т.н.“ ни подведе.  
 От 10 проекта ни класираха 15-ти. Щели да дойдат още пет, та... да не... преправят... протокола.  
 – Не ни обичат... – казах му.  
 – Завиждат! – беше сигурен Влади.  
 При следващото кандидатстване нещата се промениха коренно.  
 – Завиждат! – казах аз.  
 – Не ни обичат... – вече беше сигурен Влади.

Ореолът му на историк правеше споровете излишни.  
 – Вие, старците, сте много необразовани – лумваше Влади.  
 – „Образованието не свири“ – спомних си думите на Ибряма.  
 Влади вече беше сменил темата...

Обичаше делтата на Дунав.  
 Личеше от текстовете, филмите, разказите...  
 Накрая Съдбата избра да му покаже Другата Делта.  
 Отнесе го по съседните ръкави.  
 От Калинка...  
 От Приятелите...  
 От Киното, без което не можеше.

Сбогом Влади,  
 Вярвам, че си щастлив в лодката си.  
 Някъде далече по делтата на Лета.  
 Реката на забравата.

**Анри Кулев** ■

## В ЗАЩИТА на изчезващите видове

■ Александър Донеђ

▶ В епохата на интернет има много изчезващи жанрове. Струва ми се, че един от тях са сериозните критически и теоретически изследвания за кино. В този смисъл книгата на Олга Маркова „Последните остават първи“ (издателство „Изток-Запад“, 2019) е сред екземплярите на един изчезващ вид. Което със сигурност я прави и по-ценна.

Нейната стойност обаче се увеличава още повече от съдържанието ѝ. Десета по ред в библиографията на своята авторка, тя е трета от своеобразната поредица, посветена на големите имена – представители на един изчезващ вид кино. Предишните две заглавия са „Майсторите на голямото кино“ (2007) и „Последните мохикани на киното“ (2011), все издания на „Изток-Запад“. Те, както и една от по-ранните ѝ книги „Екранът – арена на мнения и съдби“ (1989, издание „Д-р Петър Берон“), са български принос в утвърдения световен жанр на аналитичния творчески портрет. Нейни обекти са някои от водещите имена в киното за последния поло-

вин век: близо сто творци – режисьори и актьори, създали физиономията на световното кино от втората половина на XX и началото на XXI век. Сред героите на най-новия том от тази поредица са режисьорите Карлос Саура, Тед Кочев, Вим Вендерс, Марлен Хуциев, Роман Балаян, Данис Танович, Илдико Енеди, Ейбъл Ферара, Еманюел Куркол, Хю Хъдсън, Биле Аугуст, Нури Билге Джейлан, Сергей Параджанов; както и актьорите Рупърт Еверет, Джон Малкович, Джейн Фонда, Гойко Митич, Франко Неро.

Сред творците, представени пък в предишните ѝ книги, са имена като Франсис Форд Копола, Оливър Стоун, Вернер Херцог, Кшищоф Зануси, Никита Михалков, Иржи Менцел, Андрей Кончаловски, Клаудия Кардинале, Тонино Гуера, Жан-Клод Кариер, Такеши Китано, Джулиано Монталдо, братя Дарден, Дейвид Линч, Клод Льолуш, Сергей Соловьев, Горан Паскалевич, Майкъл Пейлин, Бепе Чино, Тони Палмър, Пиер-Анри Дьооло (кинокритик, съосновател на Петнадесетдневката на режисьорите в Кан),

Милчо Манчевски, Беатрис Роман (любима актриса на Ерик Ромер), Робърт Олтман, Тео Ангелопулос, Емир Кустурица, Отар Йоселиани, Катрин Денъв, Александър Сокуров, Люк Бесон, Алън Паркър.

Изброявам тази дълга поредица от личности, за да подчертая смисъла на заглавието на новата книга на Маркова: „Последните остават първи“. Наглед парадоксално, дори малко енигматично, то изразява много точно актуалния момент, в който се намира киното, а така също съвременния етап от еволюцията на филмовата комуникация. Едва ли някой сериозен изследовател не разбира, че днес живеем в епоха на радикална промяна на филмовите изразни средства – на филма не само като технологичен, но и като комуникативен и естетически формат. Повечето от старите майстори гледат с тревога и дори с песимизъм на случващото се в съвременното кино, водят битки за запазването на филмовия модел, който се е превърнал в част от тях. Но немалко си дават сметка, че ходът на времето е неотменим, появяват се нови автори и нови зрители. Заглавието внушава, че последните „мохикани“ на класическото кино могат да служат за пример, могат да бъдат водачи и ориентир за едно ново поколение творци и публика. В този смисъл „Последните остават първи“ е заредено с малко интелектуална тъга, но и с оптимизъм.

Тук може би е мястото за едно малко отклонение. За създаването на книга като тази, но и като другите от поредицата, са необходими знания и талант, които малцина притежават в комбинацията, която носи Олга Маркова. За да достигнеш до личен контакт, да спечелиш доверието и степента на откровение на тези забележителни фигури се изискват журналистически рефлексии, непримиримост и специфични умения за общуване, формирани за повече от пет десетилетия практика. За да представиш подобни личности на читателя и да го издигнеш до тяхната интелектуална и човешка висота трябва да притежаваш висока степен филмови познания, култура и научен капацитет, които значително надхвърлят ежедневната журналистическа работа.

Именно благодарение на споменатата комбинация от качества авторката е успяла да вложи своя принос в един характерен жанр, който ви-

наги е модерен в този вид литература. Става въпрос за съчетанието между критически портрет и аналитично интервю, в което важни са не фактите, не пикантните подробности, а докосването до съзнанието на твореца, до неговия начин на мислене и художествен метод, до неговите истини за света и за самия себе си. И този подход е особено демократичен, защото не натрапва авторската интерпретация, а дава свобода на читателя сам да тълкува отговорите на интервюирания.

Именно търсенето на този краен резултат предопределя и двата основни принципа при подбора на представените индивидуалности: тяхната художническа значимост и доказана гражданска позиция. Наличието на тези дадености стимулира чувствителността на авторката за мъдростта на нейните обекти и уменията ѝ да спазва баланса в портретирането между екзистенциалното и творческо-професионалното, за тяхното непрекъснато преливане и преплитане. В крайна сметка нейната цел е да разкрие не само филмовата значимост и принос на творците, но така също тяхната личност, човешкия им характер. Въобще книгите на Олга Маркова отново припомнят, че интервюто е не само един от великите жанрове в журналистиката на ХХ век, но и възприет метод за изследване на творческата лаборатория и процес на автора в областта на изкуството. Съществен елемент на жанра е скрупулъзното посочване на датата и контекста на интервюто, знак за професионална почтеност и към обекта на интервюто, и към читателя.

В тази връзка прави впечатление още един момент, който се развива през близо двадесетгодишния времеви отрязък, който покриват текстовете, съставляващи книгите от трилогията. Ако първите портрети са писани след срещи и разговори на различни световни фестивали – от Кан през Солун и Истанбул до Москва, то в последния том повечето от героите авторката е срещнала в София или Варна – на големите български международни фестивали. Освен всичко друго това е знак за нов етап на българската филмова култура, през който благодарение най-вече на София Филм Фест все повече от големите световни имена се срещат на живо със своята българска публика.

Като един своеобразен трейлър към „главния филм“, който представлява самата книга, ще се опитам да предам една малка част от най-впечатляващите изказвания на героите на тази книга.

КАРЛОС САУРА споделя пренебрежението си към възпитанието на собствените деца, което за него не е немарливост, а стимул за независимост и признание за непознаваемостта на света на следващите поколения: „Възрастните хора не знаят нищо за децата“. Освен това той държи да сподели своята гордост, че само в Кан е селециониран десет пъти: „Повече, отколкото Фелини или Бергман“. Признава, че обича да гледа филми сам въщи: „Вероятно съм голям егоист“. От изповедта на ТЕД КОЧЕВ за мен най-интригуващи са споделените от него уроци, свързани със създаването на Рамбо, сред които и главната поука: „Никога не пренебрегвай публиката“. Един от най-аристократичните съвременни актьори РУПЪРТ ЕВЕРЕТ буди възхищение със самокритичност и скепсис – към актьорската професия и собствената личност.

ВИМ ВЕНДЕРС поражая с историята как си купува музикални плочи: една на месец, когато е бил студент, една на седмица – след успеха си като режисьор, а днес би могъл да си купува по една всеки ден, но няма нищо, което да привлича вниманието му. Типична алегория за въртопа от образи и звуци, сред които живее модерният човек. И неговата сентенция за публиката: „Да правиш филми преди всичко означава да предложиш на зрителя гледна точка с универсален език, разбираем от всички хора“. Той обяснява и защо в заглавията на толкова много негови филми стоят имената на градове: това са „истории, които се раждат от конкретното място и могат да се случат само там“.

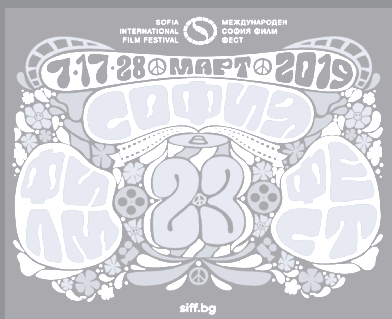
Поредица от герои на „Последните остават първи“ признават, че все още се учат. НУРИ БИЛГЕ ДЖЕЙЛАН: „Не се смятам за учител; не искам да преподавам нещо на публиката. Аз самият мечтая да се уча“. ЕЙБЪЛ ФЕРАРА: „Аз все още се уча и се вълнувам, когато създавам филми. (...) За мен киното е истинско удоволствие: правя го някак мимоходом. Не мисля толкова мащабно...“. ИЛДИКО ЕНЕДИ споделя друго ве-

рую на Ейбъл Ферара: „Имам свой екип, чието ядро е сформирано от самото начало. Постоянно споделям с всички – заедно работим“. Тя казва буквално: „Проектът за филм трябва да бъде споделен опит за членовете на екипа“.

Тези спонтанни съвпадения разкриват още една особеност на книгите на Олга Маркова. Заради своя мащаб и задълбоченост на проникването в портретираната личност чрез тях убедително се разкрива, че големите имена на световното кино са истинска общност. Филмите им са различни, следват различни работни методи, но в отношенията си към киното и публиката те самите носят редица общи черти. Това ги обособява също като един застрашен вид, който заслужава специално внимание и грижа. За да не забравяме, че „Последните остават първи“.



## В търсене на ДЖЕЙЛАН



Гергана Дончева ■

► Тази година София Филм Фест посвети специална ретроспектива на най-именития днес турски кинорежисьор Нури Билге Джейлан. Критерият за подбор на показаните филми беше повече от очевиден: пет заглавия от зрелия период на прочутия майстор, които му донесоха световна слава в Кан: „Климат“ (2006), „Три маймуни“ (2008), „Имало едно време в Анадола“ (2011), „Зимен сън“ (2014). Панорамата включваше и най-новата творба на автора – „Дивата круша“ (2018), в която има и българска следа – „РФФ Интернешънал“ е ко-продуцент.

Публичният образ на Нури Билге Джейлан, конструиран основно от текстове в западните медии, очертава профила на ерудирани, харизматичен, интровертен артист, който целенасочено проявява аполитичност и съзнателно избягва злободневието на деня. Затова до голяма степен беше изненадващо поведението на режисьора и на неговия екип, когато през май 2014, точно преди премиерата на „Зимен сън“ на Лазурния бряг, те открито изразиха своята подкрепа и човешка солидарност по повод трагедията в Сомра, при която над 300 миньори намериха смъртта си в най-големия индустриален инцидент в историята на Турция. Нещо по-

вече, Джейлан дори си позволи да коментира, че „В Япония, когато някой почине (при индустриален инцидент), друг си подава оставката. В Турция случаят не е такъв. Не знам защо, може би е въпрос на културни различия“<sup>1</sup>. Острата критика спрямо управлението на тогавашния министър-председател, а понастоящем президент Реджеп Таип Ердоган, нямаше как да не постави „Зимен сън“, а съответно и неговия създател, в контекста на традиционно сложните и напрегнати взаимоотношения между властта и интелектуалния елит в страната. По-паметливите анализатори провидяха символична приемственост в посвещението и вдигнатия десен юмрук на Джейлан по време на награждаването му в Кан и реакцията на Йълмаз Гюней тридесет и две години по-рано, който през 1982 бе удостоен със „Златна палма“ за творбата си „Пътят“. Гюней поделя отличието заедно с гръцкия си колега Константинос (Коста) Гаврас за „Безследно изчезнал“<sup>2</sup>. Ироничното е, че втората „Златна палма“ от 2014 беше при-

<sup>1</sup> Виж [www.theguardian.com/](http://www.theguardian.com/), 17th May 2014.

<sup>2</sup> Parlak, Zafer and Mehmet Işık. Presentation of Nuri Bilge Ceylan and his cinema in the Turkish media, Cinej, Volume 7.1. (2018), pp. 31-57, p. 45, <http://cinej.pitt.edu>, посетен на 21 март 2019 г.

съдена на турски филм в годината, през която турската национална кинематография отбеляза своя стогодишен юбилей, но този впечатляващ успех не провокира сериозен интерес в родината на режисьора<sup>3</sup>.

Общодостъпните медии в Турция най-често отразяват новините, свързани с творческите постижения на Нури Билге Джейлан, съвсем накратко, поставяйки акцент върху дължината на неговите филми и тяхната художествена елитарност, което ги прави неатрактивни и непопулярни за широката публика. Въпреки това неговото име притежава ореола на престижност, пораждаща заслужена национална гордост, например колумнистът Ахмед Хакан от „Юриет“ го описва като „завоевателя на хиляди кинотеатри в цяла Европа“ – изявление, което е неприкрита препратка към османския владетел Мехмед II, както и към противоречивия високобюджетен исторически екшън „1453: Завладяването“, представящ собствено турската версия за превземането на Константинопол през Средновековието<sup>4</sup>.

Мощното въздействие на европейската култура и кино върху формирането на Джейлан като оригинален автор на пръв поглед предлага задоволително обяснение за дълготрайното му бляскаво присъствие на фестивала в Кан. Самият той в едно интервю за „Сайт & Саунд“ през 2012 година изброява няколко режисьори – Андрей Тарковски, Робер Бресон, Ингмар Бергман, Микеланджело Антониони и Ясуджи-ро Озу, които се оказват ключови за професионалното му изграждане по отношение на предпочитаните от него наративни стратегии и специфичен филмов език<sup>5</sup>.

Турският режисьор дебютира сравнително късно в киното, на тридесет и шест години, като признава, че това е станало възможно поради навлизането на новите технологии, които значително демократизират достъпа до производство на филми, но същевременно той е категоричен почитател и създател на „старо-

модното“ авторско кино. Нури Билге Джейлан избира да снима нискобюджетни, независими творби, като през ранния си период често ангажира пред камерата свои приятели и роднини. Произведенията му почти винаги носят дълбок автобиографичен отпечатък и още с първата си късометражна продукция „Какавида“ (1995), чиято премиера е в Кан, мигновено е забелязан от критиката и фестивалната публика.

„Какавида“, „Градчето“ (1997) и „Облаци през май“ (1999) оформят т.нар. „трилогия на провинцията“, при която визуалната концепция на автора е под силното въздействие на фотографията, с която той се занимава от петнадесетгодишна възраст. Същевременно споменатите заглавия осезаемо напомнят за лирическата атмосфера, състоянието на самовглъбеност и дълбоко вътрешно преживяване, характерни за Андрей Тарковски. Двата пълнометражни игрални филма са селектирани в конкурсната програма на Берлинале през 1998 и 2000 и за мнозина от критиците приликите между ранните творби на турския режисьор и представителите на италианския неореализъм са повече от несъмнени.

С появата на „Отчуждение“ (2002) Нури Билге Джейлан осъществява своеобразен прелом, който намира израз в неговите нови сюжетни посоки: въвежда темата за мигранта, търсещ своето щастие и препитание в големия град. Мегаполисът Истанбул се превръща в предпочитания декор, на чийто фон авторът изследва проблемите за самотата и отчуждението, които ще останат константни и при следващите му творби. Впрочем, противопоставянето по осите: провинция-метрополия, Ориента-Европа, модерно-постмодерно, е важна отправна точка в творчеството на всички режисьори, обединени под наименованието ново турско кино, за което се заговори след 2000 година във връзка със сериозните фестивални успехи на таланти като Семих Капраноглу, Йешим Устаоглу, Хандан Ипекчи, Дервиш Заим, Зеки Демиркубуз, Реха Ердем. Сред тях безспорно Нури Билге Джейлан е най-прославеният и най-награждаваният, но той не може напълно да бъде разбран и оценен извън контекста на промените, настъпили в турската кинематография в началото на XXI в.

<sup>3</sup> Ibid., p.39.

<sup>4</sup> Ibid., p.45-46.

<sup>5</sup> Diker, Can. Complementing the time-image by existentialism: the implicit ideology of Nuri Bilge Ceylan's filmography, In: Academic Studies in Social, Human and Administrative Sciences, Ankara: Gece Kitaplığı, 2018, pp-371-388.

Названието ново турско кино описва възникването и развитието на качествено ново арткино в Турция, което поставя отново страната на световната филмова карта. И не че преди това липсват сериозни художествени постижения. Далеч преди Йълмаз Гюней и отличието му за „Пътят“, през 1964 Метин Ерксан, определян като първият „auteur“<sup>6</sup>, получава „Златна мечка“ за творбата си „Сухо лято“ (1963) по време на четринадесетото издание на Международния филмов фестивал в Берлин. Струва си да се отбележи, че това събитие се случва в началото на знаменитата епоха Йешилчам, когато е разцветът на турското популярно жанрово кино, чийто ръст на производство през 60-те и първата половина на 70-те години достига средно двеста филма годишно. Стереотипните визуални и наративни модели, създадени тогава, формират специфична зрителска култура, която е актуална в един носталгично-ироничен ра-

<sup>6</sup> Erdoğan, Nezih, Deniz Güktürk. Turkish Cinema, In: Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film (ed. By Oliver Leaman), London, New York: Routledge, 2001, p.538.

курс и до днес. Например Атиф Йълмаз парадирра паметта за Йешилчам<sup>7</sup>, канейки в своя филм „Моите мечти, моята любов и ти“ (1987) иконата от онова време Тюркан Шорай, която изпълнява ролята на легендарна актриса, станала звезда през десетилетието на Йешилчам<sup>8</sup>. Без този културен пласт от историята на турското кино неразбираеми са и повтарящите се сцени с оркестъра край Босфора от „Срещу стената“ (2004) на Фатих Акин, както и препратките в романите на Орхан Памук „Музеят на невинността“ и „Истанбул“, в които на седмото изкуство е отредено специално място.

<sup>7</sup> По името на известната улица „Йешилчам“ („Зеленият бор“) в квартал „Бейоглу“, където са се намирали студията и продуцентските къщи, които утвърждават масовото кино в Турция, интерпретирано преди всичко като семейно забавление. Най-емблематичните жанрови форми, разработени през този период, са мелодрамата, комедията и историческия приключенски филм.

<sup>8</sup> Erdoğan, Nezih, Deniz Güktürk. Turkish Cinema, In: Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film (ed. by Oliver Leaman), London, New York: Routledge, 2001, p.539.





Всъщност сравнението между Нури Билге Джейлан и Орхан Памук е някак неизбежно. Всеки от тях в полето на своите професионални занимания е постигнал възможно най-значимото обществено признание: Нобелова награда за литература и „Златна палма“ от Кан. Но сякаш и двамата са възприемани с по-голяма охота в чужбина, отколкото в собствената си страна; и двамата проявяват вкус към европейската култура, която добре познават; и двамата са се превърнали в еталон за духовна елитарност по отношение на културата, към която принадлежат. Обвиненията и към писателя, и към режисьора в тяхната родина са, че са прекалено прозападни. В крайна сметка Памук и Джейлан се оказват на символичната межда между Ориента и Европа, каквато е ролята и на самата Турция: контактна зона за обмен на културни влияния между източната и западната цивилизация.

Новото турско кино обаче не се появява от нищото. Повечето на промяната, който започва да се усеща още в края на 90-те години, е свързан и с обективни обстоятелства като присъединя-

ването на страната към Евроимаж (Eurimages) – фонда за подкрепа на кино към Съвета на Европа – на 28 февруари 1990. За период от двадесет години (1990-2010) европейската институция отпуска финансови средства на шейсет турски проекта на обща стойност 12.8 млн. евро<sup>9</sup>. Това са мажоритарни копродукции, т.е. историята, героите, режисьора, актьорският състав, езикът, на който е снимана творбата, са турски. Наличието на финансов източник, който е наднационален, оказва съществено влияние върху политиките на (само)представяне, а корпусът от реализирани филмови произведения определено свидетелства за нещо много важно: турските филми придобиват международна видимост и се превръщат в част от глобалния кинопоток. Според думите на Бариш Пирхасан, „турските филми след 2000 година трябва да се определят като европейско кино въз основа както на техните източници на финансиране, така и заради художествените влияния, на кои-

<sup>9</sup> Yilmazok, Levent. Eurimages and Turkish cinema: history, identity, culture (PhD thesis), Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), 2012.



„Имало едно време в Анадола“

то са подвластни режисьорите. Съвременното турско кино предпочита по-глобални теми или се фокусира върху проблематика, която е наречена „европейска“<sup>10</sup>. И макар тази позиция да е твърде крайна и пристрастна, тя е симптоматичен поглед отвътре относно рецепцията на онези оригинални творци, които се изявяват от края на ХХ в.

В своя анализ на въздействието, упражнено от Евроимаж върху развитието на турската киноиндустрия от 90-те години нататък, изследователят Левент Йълмазок открива, че освен стимулирането на качествени художествени проекти, осъществени от представителите на новото турско кино, европейското финансиране провокира изкушението Турция да бъде проектирана посредством един ориенталистски модел в смисъла на Едуард Саид – възприемането и конструирането на Ориента чрез устойчиви клиширани характеристики, които затвърждават европоцентричната представа за Другия. Йълмазок посочва като красноречиви примери за целенасочено заиграване с ориенталисткия модел на самопредставяне „Турска баня“ (1997) на Ферзан Юзпетек. Визията в това произведение е изградена изцяло от гледна точка на италианския протагонист, по подобен начин са решени „Харем“ (1999) отново на Ферзан Юзпетек и „Филмът на Робърт“ (1992) на Канан Герееде. Любопитното е, че Нури Билге Джейлан също попада под ударите на критиката, че допуска ориенталистка интерпретация на собствената си страна, особено в „Имало едно време в Анадола“. Някои автори дори са на мнение, че разликата в художествения изказ и тематичните предпочитания на Джейлан преди и след „трилогия на провинцията“ са обвързани с финансовите средства, които получава от европейски източници<sup>11</sup>. Няма съмнение, че до голяма степен международният успех на режисьора се дължи на неговото умение да адресира филмите си към една наднационална публика, която притежава определена еруди-

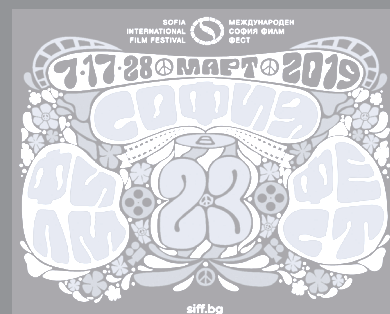
ция, за да разчете културните кодове, вградени в произведенията му. Впрочем това се отнася и за всички останали представители на новото турско кино, които често заимстват концепции и идеи от европейската литература и кинематография, претворявайки ги в твърде различен културен контекст. Повечето от тях разработват концепцията за провинцията и мегаполиса (Селих Каплаглу, Йешим Устаоглу, Зеки Демиркубуз, Нури Билге Джейлан), но категорично версията на Джейлан е автентично „най-чеховска“, в нея се смесват меланхолично-тъжната модалност с клаустрофобичната потиснатост от спомена за малкия град. Чехов не е единственият руски писател, който провокира творческото въображение на турските режисьори. В своя филм „Третата страница“ (1999) Зеки Демиркубуз разказва история, която е вдъхновена от „Престъпление и наказание“ на Ф. М. Достоевски. Неговият Разколников, въпреки че е потопен в своята колоритна национална среда, е универсално разпознаваем и за зрители, притежаващи друга културна идентичност. Новото турско кино, чиято най-могъща еманация е Нури Билге Джейлан, свидетелства за процеса на активно преобразяване на турската кинематография, както по отношение на артистичния стил, идеология и наративни подходи, така и във връзка с производствената форма на филмите. Хибридният модел на европейската копродукция в Турция позволи появата на творци с оригинален почерк, ориентирани към една просветена глобална публика. ■



<sup>10</sup> Ibid., p.90.

<sup>11</sup> Ibid., Diker, Can. Complementing the time-image by existentialism: the implicit ideology of Nuri Bilge Ceylan's filmography, In: Academic Studies in Social, Human and Administrative Sciences, Ankara: Gece Kitaplığı, 2018, p.379, 384-385.

## ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО има своя публика



■ Яна Пункина

► Ако има нещо, което всяка година се потвърждава от селекцията на Международния документален конкурс на София Филм Фест, това е, че тя е преднамерено разнообразна. Вижда се, че тримата селекционери Мира Сталева, Светла Търнин и Светослав Стоянов съзнателно подбират творби, всяка от които се отличава със собствена естетика и разказвачески подход – от соло изпълнения с любителска камера до почти игрални филми с изненадващо големи снимачни екипи. Личи си старанието да не се повтарят и темите, но това е някак по-трудно, времената имат свой дух и, искаме или не, определени теми преобладават в общественото съзнание. Затова и в последните години много документалисти обръщат внимание на промените в Арабския свят („За бащите и синовете“, „Какво иска Уалаа“), бежанците („Хамада“) и екологичните проблеми, които свръхконсумацията предизвиква („Зелената лъжа“).

Извън стремежа да обхване основните теми, предизвикващи обществени дискусии в конкретната година, Международният документален конкурс на СФФ винаги показва няколко много лични истории („Америка“, „Какво иска Уалаа“, „Да се разкриеш“, „Тайния живот на Вера“), няколко други, посветени конкретно на изкуството и експериментални заглавия („Диагноза“, „30 души“), които не винаги се вписват

в определението „документален филм“. Така на зрителя е оставена възможността сам да се ориентира в не съвсем ясно отграничения свят на документалното кино, докато се докосва до огромното му разнообразие. А той е донякъде известен – в залата на Френския институт, където протече конкурсът, всяка вечер идваха горе-долу едни и същи твърди почитатели на документалното кино – публика, направила съзнателния избор да изгледа колкото се може по-голяма част от програмата. Впрочем това е много интересно – кой и как е възпитал тази публика? Защо тя избира да пропусне „големите заглавия“, рекламираните и награждавани филми със звезди в главните роли, за да гледа документални филми? Какво ни дава документалното кино, което игралното не може да ни даде? И защо тогава конкурсът беше спечелен от почти игрален филм?

Този текст вероятно няма да отговори на горните въпроси. По-добре да погледнем към някои от най-добрите образци в тазгодишния документален конкурс. Изненадващо, но продуцираният от Педро Алмодовар „Мълчанието на другите“ не е сред тях – Алмудена Караседо и Роберт Баар дълго, подробно и много информативно представят голямата и разтърсваща история за репресивния апарат по времето на диктатурата на Франко. Мълчанието и Пакът на забравата и до днес имат огромно влияние

върху политиката в Испания. Персонажите обаче остават засенчени от фактологията, а резултатът е журналистически. Точно на другия край на спектъра е „Америка“ на режисьорите Ерик Стол и Чейс Уайтсайд. Напълно обикновената житейска ситуация, в която героите трябва едновременно да вземат сериозни решения и да запазят човешките си отношения, става близка за всеки. И макар да ни се иска политическото послание да е по-голяма ценност в документалистиката, точно този разказ за тримата братя, които трябва да се откажат от младежкото си безгрижие, за да помогнат на 93-годишната си баба, оставя следа с особено умиление. Сигурно защото, за разлика от много други документални филми, предлага решение и надежда, обещание, че всеки от нас би могъл да се справи и се съхрани душевно в моментите, когато е принуден да се откаже от някоя мечта. Или защото документалните филми, посветени конкретно на любовта, са рядкост, а обикновено тя е приоритет на игралното кино.

Рядкост, но не и в този документален конкурс. Смразяващият кръвта „За бащите и синовете“ на сириец Тагал Дерки проблематизира точно това чувство. Бащата фундаменталист няма какво да крие – той обича синовете си силно, щедро, открито и всеопрощаващо, но това изобщо не му пречи да планира мъченическа смърт за всеки от тях. Убеден в правотата на своята вяра, Абу Осама преминава през опасностите в контролираната от ислямистите територия на Сирия като в игра и подлага себе си и децата си на огромни рискове. За да не изгуби доверието на персонажите си, режисьорът е принуден да се преструва на съгласен и без да може да се намеси, наблюдава жестокото развитие на историята. Това безсилие на страничния наблюдател се предава и на зрителя, който се усеща парализиран в една кошмарна реалност, където деца загиват на война в името на вярата, която още от преди проговарянето им е набивана в главите.

В съвсем други посоки ни водят двете докумен-



„За бащите и синовете“ – Сирия, режисьор Тагал Дерки

тални заглавия, посветени в най-широк смисъл на изкуството – „Дворците на народа“ на добре познатите ни Георги Богданов и Борис Мисирков и експерименталния „Първото движение на неподвижното“, в който Себастиано д'Аяла Валва се опитва да пресъздаде образа на чичо си – авангардния италиански композитор Джачинто Шелси. Прецизната работа на българските режисьори не беше изненада. Двамата работят в тандем и като оператори, фотографи и визуални артисти, имат ясно разпознаваем визуален стил и уменията да предават посланията си и дори хумора си именно чрез образа. „Дворците на народа“ е кратък гид за историческата съдба на пет емблематични за Източния блок сгради, издигнати с намерението да символизират целия строй и съответно въплътили едновременно неговата абсурдност и мащаба на мечтите, върху които е стъпил. „Първото движение на неподвижното“ беше изненадата в Международния документален конкурс, гранично преживяване, филм за слу-

шане, чрез който зрителят има възможността да изпита чисто физическото въздействие на звука. Така Себастиано д'Аяла Валва се справя със съпротивата на материала. Композиторът Джачинто Шелси е прекарал не малка част от живота си, заличавайки всяка своя снимка, сякаш самият той не е желал да присъства в нашата реалност. Вярвал е, че е преродена стара душа, музиката му е диктувана от древни индийски божества, а звукът може да сътворява нови светове. Не е трудно да предположим, че би отказал да е обект на документален филм. Режисьорът обаче поема в правилна посока – вместо да разнищи образа на Шелси, да се задълбочи в лудостта му или да се хвърли да доказва колко важен и авангарден творец всъщност е бил и как е останал неразбран, защото е изпреварил времето си, Валва, воден от аудиодневника на чичо си, се оставя да преживее това, което отшелникът-особняк е чувствал. Развива и допълва един-единствен избран аспект от личността на композитора, както Шелси



„Тайният живот на Вера“ – Финландия, Дания, България, режисьор Тонислав Христов

е писал произведения за една нота. Позволява на звука да нарисува картината. И материалът отстъпва, допуска зрителя в неочаквани дълбини, където музиката наистина твори светове, а духът на Шелси сам се намесва, за да осигури подобаващ финал.

Няма как в този текст да препуснем през всички филми от Международния документален конкурс, макар всеки от тях да заслужава внимание. Международното жури (Лиъм Сен-Пиер, Деян Парушев и Цветан Драгнев) вероятно е било затруднено да избере победителя. Наградата взе „Тайният живот на Вера“ – красива история за преодоляването на душевната травма, израстването и помириенето. Основна притегателна сила във филма на Тонислав Христов е самата Вера – персонаж с толкова силен чар и такава крехкост, че зрителят не може да отдели очи от нея. Понесла на гръб нерешените си проблеми, тя се лута от роля в роля, намирайки моментно облекчение, но не и изход, в участието си в ЛАРП игрите. Вижда се колко различно ги възприема. Докато възрастните наоколо ѝ се маскират и забавляват като деца, Вера се мъчи да се овладее и в същото време да излезе от рамките си, споделя дълбоко лични неща с непознати и не успява да получи това, за което е тръгнала. Вера е наистина твърде прекрасна, трудно е да не се идентифицираме с нея. И тук

настъпва объркване, което може да е толкова ценно в документалистиката. Всъщност кое ни вълнува? Реалността или начинът, по който режисьорът ни я представя? И изобщо можем ли да говорим за реалност в този внимателно граден образ, резултат от шест години работа на един изненадващо голям снимачен екип. Филмова героиня ли е Вера, или реален човек? Тонислав Христов не отговаря на тези въпроси. Вместо това създава документален филм с игрални качества, работи колкото с героинята си, толкова и със светлината, която едновременно е материал и тема в „Тайният живот на Вера“. А ролята пред камерата се оказва за героинята далеч по-лековита от превъплъщенията ѝ по „Хари Потър“ или по „Сталкер“, вероятно защото почти, но не напълно, се припокрива с реалния ѝ образ.

„Какво е документално кино“ винаги ще бъде един от най-важните въпроси, както и самият суров материал в това гранично изкуство. И тази година Международният конкурс на София Филм Фест успя да избегне отговора на въпроса. Отговор, който ненужно би орязал изразните средства на документалиста, би го затворил в каноните на някакъв жанр или в правилата на обективното журналистическо отразяване. А целта на режисьорите, надявам се, е друга – да правят добро кино.



„Дворците на народа“ – България, Германия, Румъния, режисьори Георги Богданов, Борис Мисирков

## ЗАНУСИ

## Рафинираният интелегент



Олга Маркова

Времето лети, а „сър“ Кшищоф Зануси не се променя: същата осанка, същото интелектуално излъчване, същият топъл глас и уникална дикция – на пет езика. Неслучайно световноизвестният режисьор, сценарист и продуцент, професорът по кино и телевизионна режисура във Висшата академия за филмово и телевизионно изкуство в Лодз непрестенно изнася лекции във Великобритания, Русия, Канада и Калифорния, в киноинститутите в Белград, Будапеща... Носител е на редица престижни национални и международни награди от Кан, Венеция, Москва, „Давид на Донатело“, Кавалерския кръст на Ордена на възродена Полша, Командорския орден за изкуство и литература на Франция; както и на приза на Католическия филмов център „Ла Новичела“ в Рим и „Люмиер“ на Италианския съюз на филмовите и театралните творци... Отличен е и за цялостното си творчество и принос в европейската филмова култура, а наскоро и с наградата на София. Глобален ерудит (завършил три образования: физика, философия и режисура, съчетавани своеобразно във всичките му филми), чиито корени винаги са в родината му. „Истинският артист не принадлежи само на една страна“ е неговото верую. Същевременно с разните си дарования той принадлежи и на други изкуства: театърът, операта и литературата: отвреме навреме пише книги. В последната си книга „Как да превърнем живота си в шедьовър“, чието заглавие е заимствано от папа Йоан Втори, сравнява живота с творческия акт. Разбира се, животът е на първо място и днес, когато е на 80 години. И все пак той продължава да ни изненадва... дори с непобеяващите си коси. Винаги изискан, толерантен, отговорен за света – както и

в цялото си творчество. Известна е полската поговорка: „Зад всяка кауза стои поляк и всеки поляк си има своята кауза“. Тя може би в най-висока степен важи за Кшищоф Зануси. Въпреки изключително сложните условия, в които е живял: ще припомня, че е роден на 17 юни 1939, когато през септември същата година само за седмица хитлеристите разгромяват Полша. Режисьорът успява да съхрани собственото си лице в един враждебен на неговия натюрел и талант свят и продължава да доказва правотата на своята морална и естетическа кауза: вътрешната си свобода, независима от политическата конюнктура и от претенциозната посредственост. Това лице прозира зад повечето от четиридесетте му филма, всеки от които тежи на своето място: от дебютната психологическа драма за приятелството, кариерата и смисъла на щастието „Структурата на кристала“ (1969) през „Просветление“ (1973), където сюжетът следва търсенията на героя – студент по физика, между двадесет и тридесет години – филмът е удостоен със „Златен леопард“ в Локarno, „Защитни цветове“ (1976) и отличения в Кан „Спирала“ (1978) до „Константа“ – Награда на журито в Кан (1980) и „Годината на спокойно слънце“ – „Златен лъв“ във Венеция (1984)... Неговият почерк, неговият облик се откроява и в оперните и театралните му постановки на сцените в Полша, Германия, Франция, Швейцария и Италия на пиеси от Шекспир, Мрожек, Пинтьр, Милър, Йонеско и др. Популярна фраза на Зануси за сравнение на работата на режисьора в операта и в киното е: „Когато поставяш опера, се чувстваш като ватман – караш само напред, а при реализацията на филм си като шофьор –

можеш да се движиш не само напред-назад, но и наляво-надясно“.

На отдавна вълнуващия ме въпрос – „След като постоянно изявявате склонност към физиката, включително и в най-новия си филм „Етер“, който представихте пред публиката на Двадесет и третия София Филм Фест, защо избрахте киното за професия?“, отговорът е: „Продължавам да съм влюбен във физиката, но тя не се влюби в мен. Днес физиката отваря един нов прозорец към света. Вече отива и към метафизиката. Затова все още съм неин фен“.

Аз от своя страна съм фен на кратката, но изключително точна характеристика, с която Зануси още с пристигането си определи днешната ситуация в съвременното консуматорско общество. „Човек е духовно същество, но земята, материята непрекъснато го притегля към себе си. Хората все повече и повече се радват на материалните неща, които бликат отвсякъде, пропагандирани с артилерията на реклами, клипове, афиши... и не могат да им устоят. А духовността изисква усилие, което те предпочитат да не правят. Така постепенно удобството измества мисловността. Естествено това състояние трябва да се промени. В противен случай сме обречени на връщане към примитивното... Не мисля обаче, че в днешната консумативна ситуация сме беззащитни: винаги имаме възможността да изключим телевизора, компютъра, мобилния телефон. Но за жалост сме склонни към комформизъм. Крайно време е да му обявим война!“

Този му оптимизъм за бъдещето е попътен на новия филм, който подготвя. В центъра на неговото внимание ще бъде млад математик, който в противовес на колегите си се отказва от материалните облаги и благополучие и предпочита да се устреми към духовни хоризонти. Както се изразява един древногръцки философ: „Творецът е цял в своите мисли като риба в люспите си“!... Самият Зануси не се ласкае от необходимостта да има последователи във филмовата територия. Не се изживява като Патриарх на когото и да е. Убеден е, че в киното се появяват обещаващи млади хора, които ще поемат щафетата в разработката на морално-етичната тематика.

Често пред зрители и пред студенти режисьорът напомня сентенцията на Аристотел: „Доброто, красотата и истината винаги трябва да бъдат заедно“. Не пропуска обаче да добави – „Днес е необходимо особено да се внимава за Истината, която непрестанно се изопачава. А тя е единственият компас за ориентиране в

хаотичното ни съвремие, когато ценностите непрестанно девалвират. Хората започват илюзорно да мислят, че нямат нужда от Учител. Понякога се ужасявам, когато студенти проверяват моите знания с мобилните си телефони. Така че и аз се оказвам част от инфлацията...“

По повод впечатляващата психологическа драма „Етер“, вдъхновена от мита на Гьоте за споразумение между Фауст и Мефистофел, която проследява на екрана съдбата на военен лекар, експериментиращ с науката в територия, анексирана от Русия, за да се сдобие с власт над хората, „Hollywood Reporter“ изтъква: „Не са много режисьорите, които могат да вкарат високата култура в душата на своите филми така, както успява Кшищоф Зануси“. А самият автор уточнява характеристиката на главния си персонаж: „Моят герой е човек, който смесва науката и религията, всъщност двете никога не са имали нищо общо. Той не се спира пред нищо в експериментите си с етер, за да манипулира хората; да контролира свободната им воля, емоции и съзнание. В края на XIX век етерът беше източник на голямо очарование. А в моя филм, чиято история се случва в началото на XX век в окупирана Полша, той е метафора, тъй като се превръща в средство за спасение и подчинение... Самият аз не съм подписвал споразумение, подобно на Гьотевото. Не съм и получавал от Дявола такова предложение. Цените на различните съглашения обаче са различни: една е при Гьоте, друга – при Томас Ман, трета – при Булгаков... В наши дни рекламата, която бълва по всички поводи в индустрията на камуфлажа, е най-прекия път за сключване на споразумение с Мефистофел“.

Всъщност „Етер“ е поредната сложна, модерна творба на Зануси. Как се реализира трудно киноизкуство в нелепо време като нашето? Ето неговият отговор: „Киното е творчески процес и ние участваме в него с целия си потенциал. И поляците, и българите, и руснаците (Сокуров, Звягинцев, Герман-син)... създаваме трудни филми, независимо от препятствията, които ни съпътстват. Някои от тях показват изключителни художествени похвати. Така че не мога да говоря за упадък на територията на седмото изкуство. По-скоро става дума за модификация на стойностите. Проблемът е в онова, което се предлага за масова консумация. Евтиното винаги се продава лесно. На пазара трудно оценяват деликатесните магазини...“

Известно е, че Зануси е в авангарда на полските пионери, които се насочват към европейски



копродукции от началото на седемдесетте години. Неговата последна кинотворба също е резултат от съвместните усилия на Полша, Украйна, Унгария и Литва.

Спомням си редица конференции и дискусии, където режисьорът не е пропускал случай да заяви вярата си в бъдещено на обединена Европа, която днес е в твърде сложна ситуация. Какво мисли сега по този въпрос? „Явно са необходими радикални корекции на досегашния модел. Трябва да се върне равновесието на тази полезна идея, която съществува над две хиляди години. Проектът изисква реформиране с максимална етика и толерантност!“

Ще спомена и мнението му за постмодерната философия, по която „се плъзват“ много негови колеги. „Според мен постмодернизмът е катастрофа за Европа в нашия век. Тревожи ме фактът, че в днешно време доброто и злото често са неразграничими. В това отношение етническият релативизъм е голяма заплаха. Както твърди Дяволът във филма ми, най-голямото му постижение е, че хората не вярват в неговото съществуване. За съжаление човешкото същество е склонно към грехопадение“.

Напомням на режисьора опасението си от застрашителното нарастване на продукцията, която трябва всекидневно да възприемаме. Непрестанно снимаме и с мобилните телефони, а нямаме време да гледаме заснетото. Докъде може да бъде разпростряна Паметта? „Налага се наистина тя да бъде огромна. Така че без

точна селекция ще потънем в морето от информация. Днес живеем в изобилие от истории и образи, които ни заобикалят, дори затлъстяваме от тях. Но голяма част от това „наводнение“ е в стилистиката на Макдоналд, както често се изразява Никита Михалков. А това е твърде опасно. Тъкмо изкуството ни предпазва от заплахата да се превърнем отново във варвари!“ Ще припомня още един любопитен факт: първите му филми от колекцията, която е създал в течение на шест десетилетия, бяха сред любимите на някогашните ни студийни кина, създадени по примера на полските студийни кина. Очевидно това е взаимна симпатия и режисьорът е привързан от години към България. Коя е причината за това? „Може би тя се крие в липсата на обща граница – шегува се Зануси. – Най-трудно е да обичаме съседите си“. И бърза да добави: „Няма начин да не изпитвам чувство на съпричастност към страната ви, която съм посещавал повече от десет пъти. Дълга и богата е връзката помежду ни. Нашите народи са свързани и в историческо, и в културно отношение. Освен това тук имам много приятели и студенти. С готовност отделих три дни от натоварената си програма, за да бъда в София след моята визита в Уругвай и Индия“. Тъкмо по време на срещата на Зануси с български критици и журналисти бе обявена новината за удостояването му с „Полски орел“ за цялостно творчество. „Така че 7-ми март 2019 се оказа много специален ден в живота ми“ – споделя той. ■



**ВЯРВАМ ПОВЕЧЕ  
В КУЛТУРАТА...**  
интервю с режисьорката  
Агнешка Холанд

# INTERVIEW

Боряна Матеева ■

▶ Агнешка Холанд, една изключителна жена и дългогодишен приятел на България, тази година беше специален гост на 23-тия София Филм Фест, за да представи новия си филм „Мистър Джоунс“ веднага след световната му премиера в конкурса на Берлинале. В програмата „Фокус Полша“ беше показан и „Европа, Европа“ (1990), номиниран за „Оскар“ за най-добър сценарий. Тя има и номинация за чуждоезичен филм за „Горчива реколта“ през 1986. Носител е на множество други награди от всички възможни фестивали, но това е последното, което вълнува тази симпатична и решителна дама, изначално оперирана от светската суета. Активен сценарист и режисьор с четиридесет и четири филма зад гърба си, включително и тв сериали, тя работи в много страни и е сред енигматичните световни режисьори. Започва като асистент на Зануси, пише сценарии за Вайда, съсценарист е на трилогията „Три цвята“ на Кешловски. Дълбоко и безкомпромисно ангажирана с най-важните проблеми на света и битието, с филмите си Агнешка Холанд не просто анализира най-острите съвременни заплахи, но дълбае в историческата памет и експонира корените на днешната ни социална тревожност. Филмите ѝ са обратното на забавление. Но не обича за тях да се говори като за „авторско кино“, вероятно защото то прекалено се вира в интимните вълнения на индивида. Холанд винаги е на предна линия,

повечето от филмите ѝ са мащабни размисли за колективната ни участ. Неслучайно е избрана за председател на борда на Европейската филмова академия. Най-новият ѝ филм „Мистър Джоунс“ отново удря в десетката – разкрива един трагичен епизод от миналото на сталинския режим в СССР – т.нар. „гладомор“ от 30-те, скриван грижливо и от западната преса, като го транспонира в сърцето на дебата за „фалшивите новини“ днес.

Филмите Ви пренасят „моралното безпокойство“ на Полската нова вълна в наше време. Каква беше ролята на Вашите учители и ментори в оформянето Ви като режисьор? Вайда е искал буквално да Ви осинови. Може ли да се каже, че сте негова духовна дъщеря?

Той беше много важен в живота ми. Наистина съм научила много от него. Но мисля, че и той научи нещо от мен. Когато бях по-млада, моят опит, гледна точка и бунтовната ми природа провокираха у него един различен интерес към реалността, към политиката. Но що се отнася до киното – това, на което той действително ме научи, е, че първата цел на режисьора е комуникацията. Той не беше от нарцистичния тип режисьори, желаещи да се самоизразят на всяка цена. Да комуникира – това беше важното за него. Публиката винаги е била ключова. Някои от филмите му бяха по-добри, други по-слаби, но той винаги търсеше директния път към

зрителя, без да опростява разказа. Наистина имаше доверие в зрителите. И мислеше, че ако нещо беше важно за него и е представено убедително, със страст и талант, ще бъде важно и за тези, които го гледат.

**Вие сте сценарист на доста филми на Вайда и когато мисля за стила Ви, в съзнанието ми се появява заглавието „Без упойка“. Може ли да разпрострем това върху подхода Ви към живота и към филмите Ви въобще?**

О, това беше отдавна и аз малко съм се променила, не съм все същата... Този филм беше интересно сътрудничество. Вайда харесваше филмите ми, особено „Провинциални актьори“ и начина, по който беше написан. И ме помоли да напиша сценарий за една история, която беше много лична за него: жена, която напуска мъж, който я обича, а той не разбира защо. Това по някакъв начин беше неговата лична история... Но той не беше екхибиционист и му беше много трудно сам да я разкаже. Нужни бяха около шест часа, за да ми каже това, което искаше. Филтрирах разказа през моя опит, през опита на родителите ми и на други хора. Помислих си, че да се направи филм за един мъж и една жена е добре, но не е достатъчно. Искаше ми се да разберем, че предателствата, били те политически или лични, много си приличат. По някакъв начин личното предателство може да бъде като тоталитарен процес. Бракоразводният процес може да бъде като сталинистки процес...

**Героят от „Мистър Джоунс“ постига нещо невероятно – разлицива една социално-политическа утопия, каквато е СССР от 30-те, за да вдъхнови художествената антиутопия на Оруел във „Фермата на животните“. Как стигнахте до идеята да включите Оруел във филма?**

Това беше идея на сценаристката. Когато прочетох първия вариант на сценария, в него ме привлече възможността да се борави с историческия и политическия пласт, което е релевантно днес. Беше нещо като алегория, характерна за Оруел. Но тя идва и от реалността – Оруел пише романа „Фермата на животните“ през 1941-1942 и по някакъв начин е бил повлиян от историята на украинския глад и статиите на Га-

рет Джоунс. Дядото на моята сценаристка, която е американска журналистка, по произход е украинец, избягал заради глада. Като жертва, като свидетел е говорил за това пред Американския конгрес. След Втората световна война е бил във военнопленнически лагер в Германия и е прочел книгата на Оруел, която била току-що публикувана. Някой от украинските пленници я е внесъл в лагера. Били невероятно впечатлени, казали са си: това е за нас, това е нашата история – и са я превели на украински. Така че първият превод на чужд език на „Фермата на животните“ е на украински.

**Има и анимационен филм по „Фермата на животните“<sup>1</sup>.**

Да, гледала съм го... Но когато прочетох книгата, по комунистическо време тя беше забранена. Беше публикувана от нещо като „Самиздат“. Бях много впечатлена, защото разкриваше същността на системата, както и „1984“. Но по-късно си казах, че вече е остаряла. Времето на Оруел беше минало. За съжаление сега то се завръща... Когато Тръмп беше избран, незабавно в списъка с най-продаваните книги на „Амазон“ Оруел зае първото място. По някакъв начин неговите алегии са релевантни за времента, в които истината не е важна и някой иска да ни отнеме свободата. Важното е, че истината може да се манипулира и така властта да се даде на всякакви хора...

**Безстрашният журналист Гарет Джоунс тръгва право към истината, казва я, но плаща с живота си. Това ли е цената за истината? Не е ли много висока?**

Да, това е много висока цена. Не всеки журналист, който е честен и се бори за истината, е убиван, но и много журналисти са платили най-високата цена. Точно преди година един млад словашки журналист Ян Куциак беше убит заедно с годеницата си по същите причини. Бил е разследващ журналист и на същата възраст като Гарет, когато е бил в Украйна – 27 години. Това беше шок за страната, но той сплоти опозиционното движение на младите. И понеже е бил един от тях, те се идентифицираха с

<sup>1</sup> Филм от 1954 на английските режисьори Джон Халас и Джой Бачелър.

посланието на съдбата му, излязоха на улицата и политическата ситуация започна да се променя. Сега може би за първи път една млада прогресивна жена ще бъде избрана за президент на Словакия<sup>2</sup>, което е революция за тази много консервативна и католическа страна. Така че въпросът винаги е бил какво значи жертвата. Дали обществото има нужда от жертви, за да се събуди... Но в Русия също има Политковская, Немцов. Много разследващи журналисти са платили с живота си. Така че това не е минало, не е история. Съществува разделение между истината, нещо, което е неприятно или трудно да се каже, и лъжата, която обслужва властта.

**Каква може да бъде моралната подкрепа в този свят в криза? Може ли религията да ни даде опора? Или може би културата?**

Вярвам повече в културата, отколкото в религията, защото религията е била корумпирана от религиозните институции. И това не е символично, а много видимо. Католическата църква е разлюляна от скандали. Ако религиозните служители злоупотребяват с деца, как да имаш доверие в тях, как да има спасение и мир? Религията има духовни измерения, които са нужни на хората. Лично аз мисля, че проблемът е започнал, когато монотеистичната религия е била измислена, защото монотеистичната религия означава, че има само един Бог. И ако Бог е само един, моят Бог е единственият, който има правото да бъде почитан. А другите богове са лоши богове. И хората, които почитат други богове, са лоши хора. Казано просто, така са започнали религиозните войни и те не престават през вековете чак до днес. Да не забравяме какво донесоха промените, дошли с атеистични религии, като например комунизмът или нацизмът – това бяха системи, казващи: ние знаем как да направим света справедлив, не за всички, но за тези, които са с нас. Сега е време, когато тези разделения между отвореност и затвореност, ксенофобия са много осезаеми и те ще се разрастват, за съжаление. Защото правителствата и ние, хората, не правим нищо, за да решим екологичната криза. А това значи, че Средиземноморието и Африка ще станат не-

<sup>2</sup> На 30.3.2019 Словакия избра за президент Зузана Чапутова. Тя е 45-годишна адвокатка, природозащитничка и активистка.

възможни за живеене. Ще бъде много сухо и много горещо. Така че ще има движение към Европа и няма да бъдат няколко милиона бежанци, ще бъдат стотици милиони. И какво ще правим? Това не е перспектива за следващото столетие, а за следващите десетилетия. И ако това не се спре, дори не знам дали е възможно да се спре и дали процесът не е много напреднал, или ако не се намери решение, ще започнем да убиваме тези хора. Дори сега голямата европейската криза с възхода на популистите е провокирана от многото бежанци, дошли в Европа. А какво ще стане, като станат стотици милиони?

**Филмите Ви носят автентичния дух на Европа. Как Ви изглежда тя днес?**

Европа е моята родина. Мисля, че Европа или трябва да се обедини, или ще се разпадне. Невъзможно е отделните страни да намерят решение на всички предизвикателства на модерността като климатичните промени, интернет-революцията, демографските промени. Нуждаем се от единение. За режисьорите е по-лесно да почувстват тази европейска солидарност, защото имаме нужда от европейската публика, от европейските пари. Необходимо е да обменяме идеи, да си сътрудничим, да правим копродукции. Да се интересуваме от филмите на колегите си...



## БИЛЕ АУГУСТ И ДАТСКАТА ИДЕНТИЧНОСТ

интервю с режисьора  
Биле Аугуст

# INTERVIEW

■ Мирела Василева

► Датското кино, подобно на националните кинематографии във всяка малка държава, поставя като основна своя задача да бъде израз на националните културните традиции.

Дания попада в категорията на малка кинематография, чиито основни характеристики са, че: населението на държавата е прекалено малко, за да могат националните филми да се поддържат само със зрителски интерес на местно ниво; езикът се говори само в конкретната държава; огромен проблем за развитието на кинематографията представлява конкуренцията на американските филми.

През 70-те години на ХХ век Датският филмов институт поставя изисквания към филмите: да бъдат на датски език, с датски актьори, да засягат по някакъв начин теми, свързани с историята и културата на Дания, и да въздействат за повишаването на националното самочувствие. В тези крайно ограничаващи условия започва филмовата си кариера Биле Аугуст. Той самият има изявен интерес към скандинавската култура и в първите си филми засяга проблеми, свързани с живота в скандинавските страни.

Във „В живота ми“ режисьорът разказва част от собствените си спомени от годините, които прекарва, работейки във фабрики в Швеция, докато учи кино. Филмът е със силно социално послание и поглежда към безнадеждния живот, който са принудени да водят хората от по-нисшите социални слоеве.

Следват два филма – „Zappa“ и „Twist and shout“, свързани с живота на младежите в Дания, често пренебрегвани от родителите си, растящи без любов, без необходимите грижи, попадайки в един жесток и враждебен свят.

Въпреки ангажираните си социални послания, Биле Аугуст винаги се въздържа от политически коментари. В много интервюта той споделя, че целенасочено страни от политическа критика във филмите си. Това е и причината да екранизира само първата част от четирилогията на Мартин Андерсен Нексъо „Пеле Завоевателят“. Филмът се концентрира само върху една от четирите книги – „Детство“, тъй като в следващите томовете порасналият Пеле се обръща към социализма и търсенето на човешките права в политически смисъл.

Въпреки че по този начин филмът изглежда незавършен, той, по единодушното мнение на публика и критика в Дания, а и по света, е най-добрият филм на режисьора.

Историята на малкия Пеле (момчето-актьор Пеле Хвенгаард е кръстено на героя Пеле от романа на Нексъо) и баща му (Макс фон Сюдов) разказва за нелекия живот на шведски емигранти в Дания. Макс фон Сюдов прави една от най-забележителните си роли като стария Ласе, който има скромната мечта да пие кафе в леглото си в неделя. Мечтите на малкия Пеле обаче са по-големи. Емоционалните състояния на персонажите са свързани

със смяната на сезоните – пристигането през пролетта, раздялата с бащата и на финала поемането на свой път през чистия, студен бял сняг. Филмът донася на Биле Аугуст Оскар за чуждоезичен филм и Голямата награда в Кан. През 1984 излиза първият пълнометражен филм на Ларс фон Триер „Елемент на престъплението“, който е отличен с много международни награди, но е на английски език и част от актьорите не са датчани. Въпреки че не отговаря на критериите на Филмовия институт, той привлича така нужното на датското кино внимание. Поражда се оживена дискусия и в резултат през 1989 година строгите критерии, използвани през 70-те и 80-те години на ХХ век, биват заменени с много по-либерални. Това дава така необходимата свобода и на другите режисьори в Дания да започнат доста по-смело да се впускат в колаборации с чуждестранно участие. Така по следващия си проект година по-късно Биле Аугуст работи в Швеция.

„С най-добри намерения“ е по сценарий на Ингмар Бергман и е биографичен филм, посветен на неговите родители. Самият Бергман избира Биле Аугуст за режисьор на филма и въпреки притесненията си дали би могъл да се справи с толкова амбициозен проект, Аугуст приема.

Разказът е за връзката между майката Ана и бащата Хенрик от първата им среща до преместването им в Стокхолм и зачеването на самия Бергман. Историята на двамата влюбени и пречките, през които те преминават, за да останат заедно, не е сладникава и сантиментална. Във филма, макар и в зародиш, всичките демони на Бергман вече се проявяват. Не случайно в последния кадър бременната му майка и баща му седят на две съседни пейки в градината, едновременно заедно, но и разделени.

Най-мощният филмов проект на Биле Аугуст е „Къщата на духовете“ по романа на чилийската писателка Изабел Алиенде. Филмът, въпреки големите очаквания към него и звездния актьорски състав, включващ Джерми Айрънс, Глен Клоуз, Мерил Стрийп, Уиона Райдър, Антонио Бандерас и Винсент Гало, е силно критикуван и определен като един от

най-слабите на режисьора. Критикуват го, че използва британски и американски актьори, а не латиноамериканци, че акцентите им са разнородни, както и че магическият реализъм – толкова въздействащ в романа и въобще в латиноамериканската литература, тук изобщо не се усеща.

Следват няколко екранизации: „Йерусалим“ по романа на нобеловия лауреат Селма Лагерльоф, „Чувството за сняг на Смила“ по трилъра на Петер Хьог, „Клетниците“ и „Нощен влак за Лисабон“ по книгата на Паскал Мерсие.

Аугуст екранизира и мемоарите на Джеймс Грегори – пазач на Нелсън Мандела през всичките двадесет години от престоя му в затвора. Филмът се концентрира върху личността на Грегори (в ролята Джоузеф Файнс), а самият Мандела е представен само чрез приятелството им. Дори в този филм Аугуст избягва политическите внушения. Борбата на Мандела е представена индиректно, през очите на пазача, който от брънка в машината на терора и сегрегацията се превръща в изявен защитник на човешките права. За този филм Аугуст печели Кинонаградата за мир през 2007.

След толкова опит зад гърба си и работа върху големи проекти с известни актьори Биле Аугуст решава да се върне към темите, вълнували го в най-ранните му години – семейството, връзката на скандинавците с природата – и създава камерната драма „Безшумно сърце“. Филмът е за последните два дни от живота на възрастна жена, съпруга, майка и баба, която, за да прекрати непосилните страдания от тежка болест, иска да приключи с живота си. Всеки член от семейството ѝ има различно отношение към нейната последна воля, но мъката от тежката загуба сплотява близките ѝ хора.

Новият филм на режисьора, който гледахме по време на София Филм Фест, е още по-личният „Щастливеца Пер“ по романа на Хенрик Понтотидан. В него Аугуст разглежда отношенията между баща и син и най-вече как детството в семейство без любов създава човек, неспособен да обича и да създава дълбоки и трайни връзки с хората. Младият Петер Сидениус е инженер, син на свещеник, който е способен да промени света, но не и себе си.

**Първите Ви филми също са за млади хора. Какъв бяхте Вие като млад и как решихте да станете режисьор?**

Когато бях на седем, майка ми почина и останах сам със строгия си баща. За да избягам от реалността, си създадох приказен свят с измислени истории и приятели. Това ми помагаше да разбера живота и мисля, че и като режисьор правя това, разказвам истории, за да разбера живота. В „Пеле завоевателя“ историята е за връзката между баща и син. Бащата обича сина си, грижовен и всеотдаен е към него и така Пеле отраства като завоевател. Докато „Щастливеца Пер“ също е за връзката между баща и син, но суровият баща, който е пастор, се държи лошо със сина си и това влияе зле на момчето. Същата история, но наобратно.

**Учил сте кинорежисура в Швеция. Това отразили се по някакъв начин на работата Ви в Дания? Какво е шведското влияние във Вашето творчество?**

Отидох в Швеция много млад. Веднага щом можех да напусна дома и баща ми. Това беше през 1967 и шведската култура по това време, особено филмите, но и литературата, музиката, означаваха много за мен. Те ме промениха. Особено Бергман, разбира се, но и Бо Видерберг. Швеция беше прекрасна тогава, идеално място, където да се изградя като личност.

**Режисьор сте на биографичния филм за семейството на Бергман „С най-добри намерения“. Как работихте с Бергман, какви са впечатленията Ви от него?**

Ще ви разкажа нещо. Тогава имах много приятели в Швеция и един от тях винаги, когато ми се обаждаше, казваше „Бергман е на телефона“. Беше забавно. Но един път наистина на телефона се оказа Ингмар Бергман. Той каза, че е написал сценарий за връзката между родителите си, но тъй като вече не режисира, иска аз да направя филма. Разбира се, че се съгласих. Сценарият много ми хареса, но имах притеснението, че ще бъда зависим, че ще остана в неговата сянка. Срегнахме се в Стокхолм и той ми каза, че след като е режисирал над петдесет филма, знае много добре колко е важна творческата свобода за режисьорите, така че про-

ектът ще бъде изцяло мой. Заедно работихме по сценария и подготовката, беше прекрасно време. След като приключиха снимките, той продължи да ми се обажда всяка събота точно в два. Винаги беше точен и много държеше на това. Бергман означаваше много за мен и сега страшно ми липсва.

**Ако някой трябва да снима биографията на Вашия живот, кого бихте избрали?**

Няколко режисьори са ми го предлагали, но аз не съм сигурен. Засега не мога да избера.

**Повечето Ви филми са базирани на класическа литература. Кои бяха първите влияния на писатели и кинорежисьори? Какво Ви вдъхнови самият Вие да учите кинорежисура?**

Както казах, най-вече шведските режисьори, с тях израснах. Но също така Милош Форман, Трюфо и цялата Нова вълна.

**С „Пеле Завоевателя“ завладяхте света. Защо не продължихте с екранизация на тетралогията?**

Първоначално идеята беше да екранизирам първата и втората част, но събрахме пари само за първата. А докато снимахме, Пеле растеше много бързо, две години след като завършихме филма, той се беше превърнал от момче в зрял мъж.

**Разкажете ни за „Щастливеца Пер“. Какво Ви грабна в историята и как подбрахте актьорите?**

Прочетох книгата преди години и харесах историята, но не се чувствах достатъчно зрял и подготвен, за да я заснема. Преди осем години отново се замислих за нея и се свързах с продуцента. Отне осем години да я финансираме. И хубавото беше, че нямаше наложена отвън намеса да се вземат само известни актьори, можех да избира, когото си поискам. Така че главните роли дадох на съвсем неизвестни изпълнители. Положителното при неопитните актьори е, че те не мислят толкова за това как изглеждат пред камерата.

**Имате ли нещо, което искате да кажете на младите хора с „Щастливеца Пер“?**

Филмът е за младеж, който през целия си жи-

вот иска да се докаже, но именно това честолюбие му пречи и накрая плаща голяма цена за това. Притеснява ме, че днес младите хора мислят само как да се докажат и колко лайкове ще съберат в социалните мрежи, това влияе на цялостната химия на мозъка, става пристрастяващо и обезпокоително.

**Някои от филмите Ви са свързани със социална тематика и проблеми. И все пак страните от политиката? Мислите ли, че изкуството може да промени света?**

За мен моята работа, моята мисия е да говоря за хората и отношенията помежду им. Политиците и историците могат да говорят за политика и статистики. Мисля, че красотата в киното идва от възможността да покажеш обикновените хора и тяхното ежедневие, за да може зрителят да ги разбере. Да правиш политически изказвания не е част от изкуството, или поне не за мен. Моята задача е да разкажа какво се случва с човешките същества и техните най-деликатни чувства.

**Вие сте космополитен режисьор. Как бихте съпоставили Скандинавия с Холивуд?**

Голямата разлика между Скандинавия и Холивуд е във времетраенето на трейлърите. Шегувам се, но всъщност е преди всичко в размера на екипите. В Америка имах петима продуценти и тъй като сега всичко е дигитално, те получават заснетото през деня веднага и докато се прибера в хотела, вече съм засипан с имейли и телефонни обаждания, с коментари какво им е харесало, какво не и какво трябва да променя. Това е ужасно натоварващо, а и продуцентите винаги имат последната дума. В края на краищата ти имаш лист с изписан диалог и трябва да му вдъхнеш живот. И самият ти толкова се съмняваш в себе си и в това, което правиш, че всичко е като един огромен балон, който всяка игла може да спука. Така можеш да загубиш вяра във филма, но и екипът ти да загуби вяра в теб. Тази намеса на продуцентите е деструктивна, те гледат на работата ти като на бизнес, в който трябва само да доставяш заснетите метри лентата. Това е, което не ми харесва там.

**Какво е мястото на датското кино в световен мащаб?**

Мисля, че в датското кино има много талантиливи режисьори и това, че държавата и Филмовият институт оказват голяма помощ за финансирането на филмите, е от голямо значение. В момента субсидии се дават на двама и пет филма годишно, което е много за държава с население от пет милиона. И не на последно място в нашето кино отношенията между хората са много приятелски. С колегите ми не се конкурираме, а се стараем да си помагаме.

**А какви са бъдещите Ви планове?**

Не мога да ви кажа (*Смее се.*) Добре де, ще ви кажа това – следващият ми проект всъщност е в България и ще бъде за вашия цар Борис III по време на Втората световна война. Така че ще имам доста поводи да идвам тук.





## ФИЛМЪТ Е НЕПРЕСТАННО ТЪРСЕНЕ

интервю с режисьора  
Драго Шолев

# INTERVIEW

■ Катерина Ламбринова

► „Прасето“ (2019) е вторият пълнометражен филм на Драгомир Шолев след успешния му дебют „Подслон“ (2010), участвал в конкурсната програма на фестивала в Сан Себастиан. Премиерата на „Прасето“ беше в рамките на 23 Международен София Филм Фест, където спечели награда за Най-добър български филм, Специалната награда на журито и Наградата на ФИПРЕССИ.

Драго Шолев написва сценария на „Прасето“ (заедно с Мартин Илиев), докато чака финансирането на проекта си „Рибена кост“, който, макар и спечелил на две редовни конкурсни сесии в НФЦ, срещна много административни препятствия, но все пак предстои да бъде сниман. Междувременно режисьорът решава да разкаже простичка камерна история, която се занимава с болезнената тема за насилието сред подрастващите. Проектът е разработен на Torino Film Lab и е заснет като независим филм с микробюджет.

Изграден като микс между реалистично разказана история, проследяваща персонажа в екстремна ситуация, и хумористичен разказ с абсурдистки елементи, стилът на „Прасето“ лакатуши между сериозния тон и леко ироничната трактовка на важната тема. Режисьорът

изгражда ярки и ексцентрични второстепенни персонажи и запомнящи се сцени, наситени с черен хумор, които показват, че авторитарното поведение и агресията са просмукани във всички пластове на българското общество (от учениците през учителите и дори полицаите) и са станали, или пък винаги са си били, норма на социално поведение.

Смелият подход към сериозната проблематика помага на филма да се превърне в силно кинематографично преживяване, което преследва зрителя със своята социална важност.

И в късометражния ти филм „Посредникът“, и в пълнометражния ти дебют „Подслон“ се занимаваш с разделеното семейство и отраженията върху децата. В „Прасето“ тези пластове отново присъстват, но фокусът е върху насилието в училище. Какво в този сюжет провокира интереса ти?

Това, което живо ме интересува, е разказът за порастването и отделянето от семейството. Може би е свързано с моя лична история, може би е свързано с житейски опит, но това е темата, по която се чувствам сигурен да говоря, тъй като я познавам добре и я разбирам. В семейството се формират характерите. Там

е разковничето на всяка човешка драма. Най-интересните и неразрешими конфликти са там, най-интимните, съкровени тайни и истини също са скрити там. Изкуството рови там, където хората са най-уязвими и най-яростно бранят личната си територия. Киното е воайорство, а любопитството е ключово за филмовия разказ. В „Прасето“ семейството функционира само на дисплея на телефона. На практика имаме дете, което живее без родители. Според мен истински самотните хора са тези, които са самотни въкъщи. Филмът се занимава със самотата, защото тя е функцията на разпада на обществото. Колкото едно общество е по-слабо, толкова повече са самотниците в него. Хората са обезверени, нещастни, безнадеждни... Нашето нещастие не се състои в това, че сме бедни, а в това, че сме самотни. До такъв извод стигнах, когато започнах да работя по филма.

**Как протича процесът на писане при теб, особено когато работиш в съавторство (в случая с „Прасето“ съсценарист е режисьорът Мартин Илиев)?**

Открил съм, че не мога да пиша сам. Прекалено съм недисциплиниран. Имам нужда от съавтор. С Мартин Илиев ни среща случайно, а основна причина да работим заедно е, че и

двамата се вълнуваме от проблемите, описани в „Прасето“. Той имаше какво да разкаже за насилието сред децата и аз го слушах с интерес. Обединихме моите и неговите малки истории и така се роди големият разказ.

**Какви бяха референциите към този проект – и чисто визуални, и по-обща, свързани с проблематиката, драматургията, подхода?**

Използвахме снимки от нашето детство. Възбуждаващата идея за филма дойде от една снимка от новогодишно празненство от времето, когато съм бил в четвърти клас. Когато разглеждах лицата на бившите ми съученици, си дадох сметка, че не помня повечето от тях. Помнех ясно обаче различното момче – дебело, с очила, на което всички му се подигравахме и тормозехме. Казваше се Харди. В спомените ми той е едър, груб и недодялан, а на снимката беше просто едно дете като всички. Почувствах се виновен и може би това чувство за вина беше движеща сила за създаването на филма „Прасето“. Затова и заглавието е такова, леко обидно. Исках всички да се чувстват виновни, защото всички ние участваме пасивно или активно в този процес на насилие и обругаване на различните.



Румен Георгиев във филма

### Какво беше специфичното при работата с децата?

Работата с деца означава пълен хаос на терен, много шум и разпавии с родители. Винаги някой е недоволен, винаги някой е неконцентриран и трудно можеш да повториш нещо, което си харесал на репетиции. В един момент се отказвах да ги карам да правят каквото и да било и просто исках от тях да бъдат себе си. Децата са спонтанни. Реших да използвам тяхната спонтанност. Това доведе до тотална смяна на художествената концепция, която бяхме избрали предварително. Когато моментът се случеше, продължавахме напред, без значение под какъв ъгъл сме го хванали на камерата. На филнала имах всичко в по един дубъл и монтажът наподобяваше работа по документален филм.

### Второстепенните персонажи са много ярки, атрактивни и привнасят чувство за хумор. Те са част от решението ти да не разказваш историята сурово реалистично. Но не мислиш ли, че това олекотява цялостния тон на разказа?

Не съм си давал сметка дали второстепенните персонажи ще олекотят или утежнят разказа. Дори не съм ги делеял на първостепенни и второстепенни. Интересуваше ме само едно: да стоя колкото се може по-близо до героя на Ру-

мен. Искал съм действията му да бъдат достоверни и автентични. Същото важи и за взаимодействията му с околните. Търсих парадокс, ирония и самоирония. Полицайте например реагират на Румен с насмешка. От тяхна гледна точка проблемите на Прасето са незначителни и са повод да се подиграят. Полицията е неподготвена да реагира на проблемите с детското насилие. Учителите са твърде откъснати от света на учениците. Те говорят с клишета и без разбиране. Това ги прави смешни и нелепи. Но това е горчив смях, смях с едно на ум.

### Визуалната концепция е интересна и работи добре. Как стигнахте до нея?

Визуалната концепция разработихме с оператора Георги Андреев. Искахме камерата да се движи като при видео игра. Да създадем „first person experience“, в който фокусът е много близо. Камерата да улавя физиологичното състояние на героя, когато диша, след като е тичал, когато подсмърча кръв или когато сърцето му бие от страх. Искахме да уловим героя, когато мисли, сякаш искахме камерата да може да прочете мислите му. Искахме зрителят да се слее с героя, изпитвайки неговите усещания, страхове и емоции. Искахме всичко да е натурно, сякаш е недокосвано от режисьорска



или операторска ръка. То и нямаше бюджет за много пипване.

**Заедно с Елена Мошолова сте продуценти на „Прасето“. Какво научи от опита си за създаване на независим филм? Какви бяха трудностите и предизвикателствата? Скъпо ли струва тази свобода?**

Да снимам филм без бюджет, надявам се, е нещо, което никога повече няма да ми се случи. Това е кошмар, който продължава месеци, без фиксиран краен срок. Киното е изключително скъпо занимание и не е по силите само на двама души. Не виждам никакви плюсове в това да снимаш без пари, освен че се поддържаш във форма. Рисковете са големи и колкото и да си мъдър и опитен, не можеш да предвидиш местата, в които ще се провалиш. Но колкото мъчително да описвам снимането без бюджет, то е много по-добро от това да стоиш и да чакаш години наред, без да правиш нищо.

**UNICEF подкрепя филма. Как и на какъв етап се случи това?**

Чиста случайност е, че след като бяхме написали сценария и вече търсихме спонсори, попаднахме на UNICEF. Те споделиха, че им предстои кампания срещу насилието в училищата. Нашият филм се вписа в техните идеи и така взехме решение да си помагаме.

**След успеха на София Филм Фест какво предстои на филма – има ли предстоящи фестивални участия и кога е предвидено разпространението му по кината?**

Филмът се разпространява от френската компания Wide и в голяма степен тя решава на какви фестивали да го изпрати и какво да бъде разпространението в чужбина. Засега знам, че е продаден в Китай и предстои да участва в конкурсната програма на фестивала в Мюнхен. Предстоят и други фестивали. В момента договаряме евентуално разпространение на филма по кината у нас през есента, но все още няма нищо подписано.

**Планирате ли разпространение в Румъния предвид това, че филмът е копродукция с румънската компания Paruion Film?**

Разбира се, че ще го покажем и в Румъния, обаче кога и как, не мога да кажа.

**Проектът ти „Рибена кост“, който спечели финансиране от НФЦ преди повече от пет години, също има румънски копродуцент – компанията Parada Films на Ада Соломон. Какво наложи забавянето на реализацията му във времето?**

Това е много болезнена тема за мен, пък и за всеки автор, който е принуден да чака толкова много години. През тези години най-трудно е да съхраниш интереса си към драматургията и темата и да успееш да я видиш всеки път със свежи очи. Истината е, че през годините страстта избледнява и ти трябва да се насилваш, за да поддържаш огъня жив. Това е свързано с много усилия и може би най-ценното качество – търпение. Да направиш филм в България е истинско изпитание на човешките възможности и душевна издръжливост.

**Каква е темата на „Рибена кост“?**

Предстоят ми снимки през септември и не се чувствам подготвен да говоря публично по темата. Истината е, че не мога да го изкажа с една или две думи. Като постановка това е най-сложното нещо, което съм правил някога. Цялото действие се развива на плаж в рамките на един ден, което е много сложно от режисьорска гледна точка, защото трябва да се спазва цялостта и непрекъснатостта на действието. От друга страна пясъкът е много труден терен за придвижване и строене на каквото и да било...

**След успеха на „Подслон“, казваш в интервю, че усещаш натрупаната енергия в младите режисьори и че най-важното за вас е да не спирате да работите. В знак на протест не взе наградата си за дебют на фестивала „Златна роза“, а наградата на публиката от София Филм Фест символично подари на тогавашния министър на Културата Вежди Рашидов. На едно място ли тъпче българското кино в административно-законодателен план през тези десет години?**

Не си спомням какво е било тогава, освен че съм бил с десет години по-млад. Вече не смея да се вписвам в категорията млад режисьор. Времето не се съобразява с административни

те проблеми на НФЦ. За мен десет години ми наха като една седмица.

**В работата си демонстрираш огромен размах и умение за създаване на пищни и сложно постановъчни сцени, често с ироничен привкус. От друга страна, умееш да изграждаш и непринудена, спонтанна и импровизационна среда и атмосфера. Коя от двете посоки е по-интересна и предизвикателна за теб в режисьорски план?**

Следвам интуицията си и в повечето случаи решенията, които взимам, не са мотивирани от рационални нагласи. В моменти, в които усещам, че прекалено рационализирам, се спирам и започвам да се вглеждам в себе си. Опитвам се да изразя това, което е необяснимо, но съществено. Правенето на филм е непрестанно търсене и избистряне на идеята. Тя в повечето случаи е неясна и непрекъснато се променя. Да правиш авторско кино е като да ходиш по неотъпкани пътеки. Колкото са по-неотъпкани, толкова по-голямо е предизвикателството. Разбира се, има риск и често се случва някой автор да заведе зрителите в дълбоко непрогледна гора, пълна с непроходими бурени, от която няма измъкване. Авторското кино е непрекъснато лутане, в което водиш зрителите, а те оценяват качествата на пътуването и реагират, ако усетят дискомфорт.

**Къде в процеса се чувстваш най-уверен и ти е най-интересно: писането, работата с актьори, снимките на терен, монтажа...?**

Монтажът ми е най-тежък, защото ме заболява гърбът, когато стоя цял ден пред компютъра. Мисля, че имам плексит. През повечето време монтирам сам, но напоследък осъзнавам, че не е добра практика. Губя време, а и допускам елементарни грешки, които бих могъл да избягна, ако имах подходящ сътрудник.

Иначе всеки етап си има своя чар. Писането е много интересен процес, който ние, режисьорите, подценяваме. Все по-трудно намираме достатъчно време за него или пък ни е трудно да се концентрираме. По време на писането се раждат героите, историята... всичко важно за филма. Писането може да бъде кошмар, но може да бъде и удоволствие. Аз го преживявам

в повечето случаи като кошмар. При писането е важно да останеш фокусиран за дълъг период от време.

Работата на терен е най-вдъхновяваща, но там се трупа най-много умора и ако не се пестиш, е възможно бързо да изгориш от желание да си перфектен. Докато при писането ключовата дума е дисциплина, тук ключът е времето. За разлика от писането, при снимане разполагаш с ограничено време, в което трябва да решиш проблемите на всички. На терен трябва да отдаваш енергия дори на малките детайли, но да се пестиш за важните неща. Съветът ми към младите е да не прахосват енергията си за глупости.

**Помага ли активното снимане на реклами, или отдалечава режисьора от рефлексата за създаване на филми?**

В този въпрос се крият няколко въпроса. Единият е свързан с оцеляването на режисьора в малката държава. Тук трябва да си дадем сметка, че у нас професията кинорежисьор не съществува в пълната си цялост, защото, за да оцеляваш, си принуден да практикуваш различни дейности.

Снимането на реклами ме ангажира и така нямам време да се оплаквам. От рекламите съм научил много и заради тях имам самочувствието да се нарека професионалист.

Вторият аспект на въпроса е разликата между приложно и чисто творческо кино. Аз гледам на рекламата като на вид приложно кино, в което всички елементи на киноразказа са налице, но крайният продукт изпълнява определени комерсиални задачи. Комедиите също в някаква степен са форма на приложно кино, защото чисто практически имат функцията да забавляват и развличат, като преследват комерсиален ефект. В България думата комерсиално е опорочена, защото комерсиалният успех засега е гарантиран предимно от лош вкус. Всъщност един добър филм също може да бъде харесван от по-широка публика. За съжаление живеем в този парадокс.

**Защо предпочиташ рекламите пред телевизионните сериали?**

Така се стекоха обстоятелствата, но всичко е

процес и не се знае какво предстои. Сериалите се развиват много. В момента в световен план те са в апогея си. В България също има развитие в тази посока, но телевизиите не са убедени, че трябва да инвестират повече средства и усилия, за да получат по-добро качество.

**Какво мислиш за съвременното кино в световен план? Има успешни модели, но какво според теб е необходимо, за да се получи наистина смел, дълбок и важен филм, който носи уникален авторски почерк?**

Първото условие е да има налице автор или автори. Да се създаде автор с уникален почерк е много сложен и комплексен процес, изискващ да са изпълнени много условия. Той е свързан с образование, наличие на творческа среда, институционална подкрепа, културно натрупване, практика, опит и т.н. Може би в йерархията единственото по-трудно от това да се появи уникален автор е да се появи уникален критик. И двете професии разчитат както на индивидуален талант, така и на контекстуална среда, основана на традиции, в която този талант може да вирее. Западните киноиндустрии много добре съзнават смисъла на поддържане на такава професионална среда и инвестират много средства и усилия. В България все още се разчита на самородния талант на авторите и по-малко внимание се обръща на установяване на традиции. Даже напротив, тук като че ли стремежът е всяко следващо поколение да скъса колкото се може по-категорично с предходното.

**Каква е оценката ти за съвременното българско кино в естетически план?**

Виждам голям потенциал в активното поколение. Българското кино засега се движи благодарение на самородния талант на отделни личности. Всеки разчита на собствената си находчивост и инстинкт. Разбира се, има и антагонистични сили, но все още киното у нас е в ръцете на адекватни хора и въпреки опитите да им се пречи, те могат още много да покажат и да докажат. Още една причина за надигщата се вълна в българското кино е, че у нас се връща първото поколение от кинаджии, завършили в чужбина през последните тридесет годи-

ни. Те умело използват онова, което са научили в елитни университети по света и развиват своя талант под марката българско кино. Ще дам веднага пример с „Безбог“ на Ралица Петрова, „3/4“ на Илиян Метев, филмите на Тонислав Христов и други.

**Към какъв тип кино се стремиш ти самият?**

По-скоро все още търся и никога нямам ясна представа къде ще се окажа в разнообразието от възможни жанрове и стилове. Знам само, че винаги се опитвам да намеря есенцията на истинско кино. И колкото е по-истинско, толкова повече е кино. Всеки път, когато ми предстои трудно творческо решение, си задавам въпроса какво точно представлява киното. И отговорът никога не е еднозначен. Понякога киното е движение, друг път пауза, понякога е хармония от образи, друг път хаос от звуци. Най-голямо е удоволствието да откриеш киното там, където не си очаквал. Подобно откривателско удоволствие изпитваш, ако си гледал хубав филм. ■



**ЗА КИНОТО И ДРУГИ  
ИСТОРИИ**  
интервю с режисьора  
Андрей Паунов

# INTERVIEW

■ Теогора Дончева

► Прочувствени с горчивината си теми, вълнуващи герои, истории, разказани с неочаквана завидна лекота, озарени от оптимизъм и надежда, но и приземени от мрачните краски на черния хумор. Това може да се каже за повечето филми на режисьора Андрей Паунов. Последният му документален филм „Да ходиш по вода“, с който се откри 23 София Филм Фест, е посветен на световноизвестния художник визионер от български произход Кристо. Андрей Паунов е автор на едни от най-добрите български документални филми в съвременното кино. Сред неговите забележителни творби са „Георги и пеперудите“ (2005), „Проблемът с комарите и други истории“ (2007), късометражният „Три сестри и Андрей“ (2009), съвместно с Борис Десподов, „Момчето, което беше цар“ (2011) и „Да ходиш по вода“ (2018). Срещата ми с Андрей се състоя между премиерата на новия му документален филм и усилената му работа върху игралния филм „Януари“ по мотиви на Радичковата пиеса.

Андрей, ти работиш и в документалното, и в игралното кино, но да започнем с „Да ходиш

по вода“ и с връзката между игрално и документално кино. Каква част от документалните ти филми са постановъчно детерминирани и доколко това зависи от филмовия разказ?

В документалното кино винаги има режисура, защото вземаш решение къде да сложиш камерата. Това е съзнателно решение и то манипулира средата. Но това не е проблем, защото документалното кино не се занимава с истината, поне според мен. То се занимава с гледна точка, а в момента, в който ти имаш гледна точка, вече манипулираш. Оттам нататък колко е манипулирано едно нещо няма значение, при положение, че то е правено в посока на твоето собствено усещане, на твоето мнение за него. В документалното кино режисирането е в монтажа, а не в поставянето. Може да има постановка, моделиране на реалната страна, като да прецениш къде е слънцето или какво да питаш героя и т.н. Но начинът, по който киното говори, е чрез монтажа. Там можеш да направиш каквото искаш. Няма истина. Има човек с позиция и гледна точка.

### **Да погледнем по-детайлно „Да ходиш по вода“. Доколко успя да режисираш Кристо?**

В този филм нищо не е режисирано, в него има парчета живот, които съм взел и съм организиран по някакъв начин. Филмът за Кристо е правен от огромно количество документация. Не съм участвал в заснемането на голяма част от материала, с който съм работил. Кристо винаги документира детайлно проектите си, защото те се случват само за шестнадесет дни и после изчезват. Например по време на производството на кейовете около десет екипа са били наети да снимат и документират всичко. Има много материал, който се съхранява в личния архив на Кристо и оттам започнахме филма. Дозаснетите епизоди трябваше да бъдат в същия стил на непринудено видео.

### **Как се прие филмът от публиката на СФФ?**

Приятно съм изненадан от реакцията на публиката. Мислех, че ще има много повече негативизъм, защото тук съм чувал всякакви неща за Кристо, включително и доста глупости. Обаче сега много хора успяха да го видят в цялата му същност. Прозряха го като личност.

### **Самият Кристо какво мисли за филма?**

Той обожава филма. По простата причина, че погледът към него самия е реален. Пали се винаги, когато го гледа. Чисто концептуално много му допада. Филмът е чист, почти няма наслагване на мнения, просто е едно наблюдение.

### **А ти доволен ли си?**

Този филм ми е любим. На мен винаги последният филм ми е най-любим. После, като се появи нещо ново, то ми става любимо. „Да ходиш по вода“ беше хубаво приключение. Обикновено в документалното кино се работи с тежки теми, но в случая работих с герой, който излъчва супер позитивна, слънчева енергия към света, което е много приятно, защото прекарваш време в неговия свят и си тръгваш щастлив и облян в светлина.

**Очевидно влагаш много емоции в работата си. Предишните ти проекти наистина са свързани със сложни теми, но всичките са много емоционални. Изхабява ли те това?**

Да, определено ме изхабява. Затова не правя толкова често филми. Влачейки душата и сърцето си по тротоарите, съм направил четири филма за почти петнадесет години. За да съпреживее публиката един филм, това означава, че всички от екипа са го съпреживели хиляди пъти преди това, което малко или повече износва.

### **Доколко е важно публиката да го съпреживее? Въобще доколко е важна публиката за теб?**

Приемам себе си за обективна и валидна публика. Бързо ми става скучно, трудно задържам вниманието си и затова много вярвам на себе си. Публиката е моята призма. Тя е много важна, но в моите граници. Не бих направил нещо само защото публиката повече ще го хареса.

### **Четох някъде, че за теб „комерсиално“ кино не е мръсна дума.**

Разбира се, че не е. Киното е популярно изкуство. То е нещо, което комуникира с колкото се може повече хора, а това съвсем не изключва арт киното, в него също трябва да си имаш таргет. Нямам проблем с това, правя точно филмите, които искам. Това, че имам публика, която понякога реагира, е страхотно. Така е, защото седя и гледам филмите си като най-глупавия човек в публиката. Трябва и на мен да ми е интересно.

### **Говорим за документално и за игрално кино. Къде се чувстваш по-сигурен?**

Зависи от проекта. Игралното кино е доста различно от документалното. Подходът е различен, организацията е друга. Разликата е голяма. Но винаги зависи от проекта.

### **Идва ми наум една съществена разлика между двата вида кино – актьорите. Как ги избира за новия си игрален филм „Януари“?**

Не съм правил кастинг. Обадох се на хората, за които мисля, че са най-подходящи и ги попитах дали искат да участват. Те за щастие приеха. Същност се обадох на най-добрите актьори в България. Най-добрият кастинг е да вземеш най-страхотните хора, които могат да свършат работа.



### **В една от главните роли във филма е Йосиф Сърчаджиев. Как се работи с него?**

Щастлив съм, че той участва във филма, защото възможностите му като актьор са безкрайни. Това, че е минал през сериозни здравословни проблеми, е оставило върху него следи, които допълват гениалността му, стига да подходиш към него по верния начин. Знам как говори, какво мисли. Целият текст във филма беше написан специално за него, той „плуваше“ в свои води и резултатът е уникален. Йосиф Сърчаджиев е един от най-великите актьори, които някога е имало в тази държава. Надявам се, че ще можем да го докажем и с нашия филм.

### **В „Януари“ си събрал и други известни актьори – Захари Бахаров, Самуел Финци, Леонид Йовчев ...**

В началото няха идея как се режират актьори и им го казах. Важното е, че актьорите дойдоха с ентузиазъм и въпреки пречките – като скромните финансови възможности на филма, всички бяха много надъхани и в добро настроение. Няма как да не се получи нещо хубаво. То може да не е гениално, но със сигурност е нещо, което има душа.

### **Има ли жени в актьорския състав, или си останал верен на пиесата?**

Не. Обаче има женско куче. И във „В очакване на Годо“ е така. Бекет не е разбрал за „Me too“.

### **Но това е много модерна тема по света.**

А аз какво общо имам с големия свят? Прави малки артхаус български филми.

**Извън шегата, какво мислиш за равенството на жените в киното? Опасявам се, че едни предразсъдъци могат да бъдат заменени с други. Разбира се, че векове наред жените в изкуството са пренебрегвани и не са имали равностойни позиции, но в XXI век в онази част на света, която познавам – Западната цивилизация – жените имат равни възможности за работа и когато им се дава предимство по други показатели, точно това ги поставя в неравностойно положение. А жените са равностойни на мъжете в изкуството, именно затова един филм трябва да бъде оценяван по неговите**

**естетически качества, а не по пола на неговия създател. Но сякаш сме свикнали с новия стереотип, в името на чието обслужване се повтарят дежурни реплики за подкрепа на жените в изкуството, които преди са звучали актуално, но днес вече не звучат; създават се най-разнообразни квоти за поощрение на жените и специални награди за тях, но всъщност всичко това отделя по някакъв начин киното, направено от жени. Мен това ме смущава.**

Нали знаеш, че винаги, когато ти дават нещо, после ти взимат нещо. Нищо не е така просто. Нещата, които се налагат като политически решения, не са най-правилния начин. Изкуството е свободно пространство, в което може да участва всеки. Не можем да се делим на жени-мъже, светли-тъмни. Различията не трябва да се подчертават. Разделението в киното на мъже-жени е като форумите за източноевропейско кино. Не искам да съм източноевропейски режисьор, да седя под източноевропейски печат. Бих искал по същия начин, както един иранец или както един американец, да участвам в голямото семейство на киното. Всякакъв вид разделения и кутийки те поставят в неравностойно положение. Делението 50 процента за жените – 50 процента за мъжете е гетофициране, дори с много позитивна платформа зад него пак е гетофициране. Няма пример в историята на човечеството, когато обособяването на една група хора като различни не е довела до нещо лошо. Факт. Така че бих се радвал, ако нежната част от аудиовизуалната сфера би могла да завоюва собственото си място, без да се опитва да се разделя, защото тогава ще имаме мъжко кино и женско кино.

### **Би ли поставил „Януари“ и на театрална сцена?**

Засега бих искал да завърша филма и да не се занимавам известно време с „Януари“. Но за малко по-далечно бъдеще може, не знам. Понякога, като ходя по улиците и минавам покрай театрите, гледам колко много публика има пред салоните и се питам дали не съм сбъркал изкуството. Често другият двор изглежда по-добре, докато не отидеш там. Но засега не съм тръгнал натам. Занимава ми се с кино, но винаги, когато се отвори възможност, съм готов да вляза в приключение.

**Как решаваш върху какъв филм ще работиш?**

А как решаваш в кого да се влюбиш? Влизаш в един бар, виждаш един човек и казваш: това е любовта на моя живот. С киното е същият процес. Не съм режисьор от кариерата, не изкарвам парите си за сметките в края на месеца, работейки като режисьор. Не се интересувам от това, не си търся работа по професията. Работя само за собствените си проекти и то когато има смисъл. Ако не видя смисъл, нищо не правя. Не че не съм бил в нишата на режисьор, който си изкарва прехраната с това, но стигнах до извода, че въобще не е за мен. Не искам да звучи пресилено, но не мога да работя, ако не съм влюбен в онова, което правя. Не мога да направя филм за Христо, ако не съм влюбен в него. Не мога да направя филм за Георги Лулчев – главния герой от филма „Георги и пеперудите“, ако не съм влюбен в него. Влюбен съм и в тъмната страна на света, защото в нея хората са по-истински и защото има много хумор.

**Черният хумор е най-мрачен, но и най-въздействащ.**

Така е. А Балканите са си котило на черния хумор. Така сме създадени.

**Имаш ли постоянен екип, с който работиш, съмишленици, на които винаги можеш да разчиташ?**

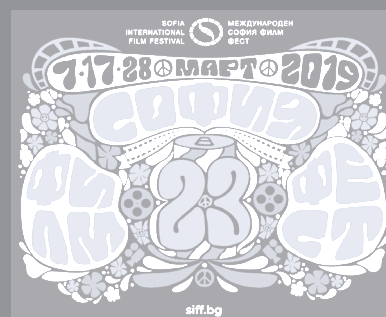
Киното не е солов акт. Трябва да имаш много хора около теб, да могат да доdadат и да развият онова, което ти правиш. С колкото повече различни хора работиш, получаваш различни гледни точки. Но често работя и с едни и същи хора. За мен правенето на филми е еквивалентно на падането от десетия етаж. Почнеш ли да скачаш, не се сещаш дали си спрял печката или какъв е бил планът. Няма план, пада се директно. Филмът се е получил между моите първоначални идеи и нещата, които сме се опитали да направим със сценариста, с оператора, с екипа.

**Знаеш ли какво се случва с героите от твоите филми? Интересна ли ти е тяхната съдба години след като си завършил филмите си?**

Много е важно, когато правиш филми, да можеш да си отделен от героите. Това го научих с времето. И това е проблем на документалното кино. Работиш с истински хора, които ти се доверяват за най-съкровени неща. Ти също трябва да си честен. Затова не твърдя, че съм много близък с героите от филмите си. Всичко е баланс между близост и дистанция.



## Начело СТУДЕНА ВОЙНА и РОМА



■ Георги Ангелов

Участващите в традиционната анкета на списание „Кино“ избраха за филм на 23 МСФФ „Студена война“ на Павел Павликовски със 74 точки. Втори със 71 точки е друг значим черно-бял филм – „Рома“ на Алфонсо Куарон. Във фестивала бяха представени 169 филма от 40 страни: от тях 28 български; 15 от Полша; 14 от САЩ; 13 от Германия; 10 от Турция; 8 от Франция; 5 от Мексико; по 4 от Дания, Русия, Англия и Испания; по 3 от Румъния, Италия, Швеция, Канада и Чехословакия; по 2 от Япония, Гърция, Иран, Унгария, Белгия, Сърбия и Ирландия и по един от Китай, Ливан, Словакия, Аржентина, Люксембург, Беларус, Колумбия, Казахстан, Македония, Албания, Босна и Херцеговина, Кипър, ФРГ, Исландия, Чехия, Израел, Австрия, Финландия и Латвия. Нов участник е Люксембург. Критиката трябваше да избира своите фаворити сред 137 филма, защото останалите вече бяха показвани и класирани. И тя посочи 37 от тях.

Отново имаше промени в заглавията, като най-често бяха използвани английските им съответствия. Така вместо „Екскурзия“ полският конкурсен филм стана „Стена“, „Крадци от магазин“ стана „Джебчий“, „Кротката“ – „Нежно създаване“, „Кристал“ – „Кристален лебед“, и

т.н. Но най-фрапиращият случай – „Защитни цветове“ на Зануси – бе посочен като „Камуфлаж“. Разбира се, разпространителят решава с какво заглавие да показва даден филм, но когато е известен и вече разпространяван, е задължително заглавието, с което е познат.

След фаворитите на трето място с 61 точки е „Дивата круша“ – режисьор Нури Билге Джейлан. Четвърти с 50 точки е „Джебчий“ – режисьор Хироказу Коре-Еда, пети с 35 точки е „Капернаум“ – режисьор Надин Лабаки, шести с 28 точки е „Зелената книга“ – режисьор Питър Фарели, седми със 17 точки е „Лято“ – режисьор Кирил Серебренников. Осми с 15 точки е „Къщата, която Джек построи“ – режисьор Ларс фон Триер, девети с 14 точки е „Ирина“ – режисьор Надежда Косева. Десети с 13 точки е „Щастливият Лазаро“ – режисьор Аличе Рорвахер. Единадесети са два филма – „Да ходиш по вода“ – режисьор Андрей Паунов и „Тайният живот на Вера“ – режисьор Тонислав Христов с по 8 точки, дванадесети със 7 точки е „Снимка с Юки“ – режисьор Лъчезар Аврамов, тринадесети с по 4 точки са „Сервитьорът“ – режисьор Стив Крикрис, „Написаното с перо е завинаги“ – режисьор Христо Илиев – Чарли, „Тел Авив гори“ – режисьор Самех Зоаби и „Заливът Ха-

налей“ – режисьор Дайши Мацунага. Шестнадесети с по 3 точки са „Момиче“ – режисьор Лукас Донт и „Кучкар“ – режисьор Матео Гароне. С по 2 точки на 17-то място са: „Щастливца Пер“ – режисьор Биле Аугуст, „Годината на маймуната“ – режисьор Владимир Блажевски, „Залез“ – режисьор Ласло Немеш, „Граница“ – режисьор Али Абаси, „Жена на война“ – режисьор Бенедикт Ерлингсон, „Още един ден живот“ – режисьори Раул де ла Фиенте, Дамиан Ненов, и „Лошо момиче“ – режисьор Мариан Вълев. И накрая 6 филма си поделят последното осемнадесето място: „Калин и отбора на затвора“ – режисьор Петко Гюлчев, „Прасето“ – режисьор Драгомир Шолев, „Мистър Джоунс“ – режисьор Агнешка Холанд, „Сутиенът“ – режисьор Файт Хелмер, „Пеперуди“ – режисьор Толга Карачелик и „Чудовища“ – режисьор Мариус Олтеану с 1 точка.

Ето как се стигна до този резултат:

**Александър Грозев:** 1. Рома; 2. Студена война; 3. Джебчии; 4. Капернаум; 5. Момиче

**Александър Донеv:** 1. Рома; 2. Студена война; 3. Дивата круша; 4. Джебчии; 5. Момиче

**Андроника Мартонова:** 1. Лято; 2. Заливът Ханалей; 3. Джебчии; 4. Лошо момиче; 5. Ирина

**Божидар Манов:** 1. Капернаум; 2. Рома; 3. Зелената книга; 4. Джебчии; 5. Пеперуди

**Боряна Матеева:** 1. Рома; 2. Джебчии; 3. Лято; 4. Капернаум; 5. Мистър Джоунс

**Валентина Илкова:** 1. Дивата круша; 2. Капернаум; 3. Зелената книга; 4. Жена на война; 5. Джебчии

**Геновева Димитрова:** 1. Рома; 2. Студена война; 3. Капернаум; 4. Щастливият Лазаро; 5. Джебчии

**Георги Ангелов:** 1. Рома; 2. Дивата круша; 3. Студена война; 4. Капернаум; 5. Зелената книга

**Гергана Фъркова:** 1. Рома; 2. Студена война; 3. Дивата круша; 4. Джебчии; 5. Момиче

**Деян Статулов:** 1. Рома; 2. Дивата круша; 3. Студена война; 4. Щастливият Лазаро; 5. Снимка с Юки

**Димитър Бърдарски:** 1. Етер; 2. Студена война; 3. Зелената книга; 4. Пещерата на забравените сънища; 5. Написаното с перо е завинаги

**Димитър Кабаиванов:** 1. Студена война; 2. Тел Авив гори; 3. Ирина; 4. Още едни ден живот; 5. Кучкар

**Иван Драгошинов:** 1. Къщата, която Джек построи; 2. Дивата круша; 3. Капернаум; 4. Джебчии; 5. Студена война



„Рома“ – Мексико, режисьор Алфонсо Куарон

**Иван Иванов:** 1. Дивата круша; 2. Джебчи; 3. Рома; 4. Студена война; 5. Написаното с перо е завинаги

**Ингеборг Братоева:** 1. Щастливият Лазаро; 2. Дивата круша; 3. Джебчи; 4. Студена война; 5. Зелената книга

**Ирина Иванова:** 1. Дивата круша; 2. Джебчи; 3. Студена война; 4. Рома; 5. Капернаум

**Искра Димитрова:** 1. Зелената книга; 2. Дивата круша; 3. Студена война; 4. Написаното с перо е завинаги; 5. Етер

**Калинка Стойновска:** 1. Капернаум; 2. Рома; 3. Джебчи; 4. Дивата круша; 5. Извън системата

**Красимир Кастелов:** 1. Рома; 2. Дивата круша; 3. Студена война; 4. Капернаум; 5. Къщата, която Джек построи

**Катерина Ламбринова:** 1. Тайният живот на Вера; 2. Щастливият Лазаро; 3. Джебчи; 4. Лято; 5. Свидетелите на Путин

**Людмила Дякова:** 1. Рома; 2. Студена война; 3. Джебчи; 4. Капернаум; 5. Да ходиш по вода

**Олга Маркова:** 1. Студена война; 2. Зелената книга; 3. Рома; 4. Дивата круша; 5. Щастливеца Пер

**Павлина Желева:** 1. Дивата круша; 2. Студена война; 3. Джебчи; 4. Кучкар; 5. Чудовища

**Петя Славова:** 1. Джебчи; 2. Дивата круша; 3. Златната ръкавица; 4. Студена война; 5. Сутиенът

**Преслава Преславова:** 1. Ирина; 2. Студена война; 3. Зелената книга; 4. Граница; 5. Рома

**Ралица Николова:** 1. Дивата круша; 2. Снимка с Юки; 3. Ирина; 4. Зелената книга; 5. Рома

**Росен Спасов:** 1. Лято; 2. Свидетелите на Путин; 3. Студена война; 4. Годината на маймуната; 5. Калин и отбора на затвора

**Стефан Галибов:** 1. Транзит; 2. Сервитьорът; 3. Да ходиш по вода; 4. Залез; 5. Извън системата

**Стефан Китанов:** 1. Рома; 2. Да ходиш по вода; 3. Тайният живот на Вера; 4. Студена война; 5. Щастливеца Пер

**Румяна Попова:** 1. Зелената книга; 2. Джебчи; 3. Рома; 4. Ирина; 5. Студена война

**Янко Терзиев:** 1. Дивата круша; 2. Къщата, която Джек построи; 3. Студена война; 4. Снимка с Юки; 5. Прасето



„Студена война“ – Полша, Великобритания, Франция, режисьор Павел Павликовски

## ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОТО ТВОРЧЕСТВО НА КРИСТО срещу рециклираната култура

Иван Стефанов ■

### ► Към идеята за творчеството днес

Изкуството като изкуство няма собствена единна и веднъж завинаги определена субстанция, то се реализира и съществува чрез творбите и отвъд тях като по-обща абстрактна идея. Затова идеята за изкуството се въплъщава и превръща в реалност чрез създаването на всяка отделна творба. Нещо повече, именно различните начини на сътворяването на творбите и самото тяхно разнообразие фиксира в себе си тайната за самата еволюция на художественото творчество. Искаме ли да разберем процесите на изменение и развитие на творческите процеси, трябва да се приближим до начина, по който се сътворяват и по който в своето разнообразие и своята съвкупност съществуват самите творби. Чрез своето основно смислово значение творбите (също така и изкуството изобщо) придобиват естетически смисъл за човека и Хегел в своята „Естетика“ не случайно настоява, че всяко художествено произведение насочва тотално вниманието към едно значение и никой съставен елемент не важи, няма значение сам по себе си: „По този начин художественото произведение трябва да бъде значително и да не из-

глежда изчерпано само в тези линии, кривини, плоскости, вдлъбнатини, издълбавания на камъка, в тези цветове, тонове, звуци на думите или какъвто и друг материал да е използван, а да разгръща вътрешна жизненост, чувство, душа, съдържание и дух, който тъкмо наричаме значение на художественото произведение“<sup>1</sup>. Както става ясно, Хегел прави едно фундаментално разграничение между „художествената творба като тотална проява на духа и използваните материални изразни средства за нейното конкретно предметяване“. Това е така, защото за Хегел, според неговата основна философска концепция, едва духът (абсолютната идея!) е истинното съдържание и същност на природата и на човешкия свят.

Обръщам внимание върху хегеловото фундаментално разграничение между тоталното значение на творбата и използваните (оказва се – не толкова важни сами по себе си!?) изразни средства за неговата реализация, защото известният френски професор по естетика и забележителен представител на феноменологичната естетика Микел Дюфрен в своя интересен

<sup>1</sup> Хегел, Г.В.Ф. Естетика, том 1. С, 1969, с. 51- 52.

доклад „И днес още, за творчеството“, изнесен на IX световен конгрес по естетика (1980) в Дубровник, поставя въпроса за характеристиката на съвременното художествено творчество по точно противоположен начин. Според него идеята за творчеството съществува и днес, тя има своето значение и съдържание и за съвременните художници. Но творчеството вече много тясно е свързано със самата делнична работа на човека на изкуството над самата форма на произведението. „Някога да създаваш – казва М. Дюфрен – е означавало да произвеждаш предмети, чиято естетическа форма задължително показва единството и красотата: предмети по-истински от истинските, които са отразявали истинността на природата и които свидетелстваха за умението на твореца. Днес това, което творческият опит ни показва, е ако не отчаянието, то поне онова, което Арто наричаше „неспособността“ на твореца, освен в случаите, когато неговата власт се проявява по произволен и глупав начин, като разваля пейзажа, закривайки го с платно“.

От този цитат веднага възразявам само срещу втората половина на последното изречение. С голяма доза вероятност допускам, че забележката относно „развалянето на пейзажа“ е възможно да е анонимно отправено към световно известния художник от български произход Кристо, като упрек за някаква може би „неспособност“ на художника, за някаква негова „мърлява работа“; но това едва ли днес може да се приеме от гледна точка на спонтанното и стихийно отношение на публиката към неговите инсталации и признанието им от новата „законодателна“ институция, която днес се нарича „свят на изкуството“. Разбирам как във вече далечната и за мен 1980 година все още има условия за мнение, подобно на това, изказано от авторитетния изследовател-феноменолог, в което той преценява критично уменията на един художник чрез средствата на тъканта, на платното, на пластмасата да може да постигне убедителна промяна в художествената форма. Но мисля, че днес, след успеха на „Заобиколните острови“, „Опакованият Райхстаг“, „Портите“, „Чадърите“, „Плаващите кейове“, можем да дадем и друга, различна и може би по-точна оценка относно горепосочените артефакти,

представляващи художествено обработени или опаковани с памучни или други видове платна външни обекти. Как се стига до тези уникални резултати? Ще се опитам да отговоря на този въпрос, защото според мен самото творчество на Кристо е едно безспорно доказателство за основната теза на Дюфрен относно природата на художественото творчество днес. Според него съвременният художник обръща изключително внимание на материала и на изразните средства. По-нататък той пише следното за резултатите от неговата работа: „Вижте неговите произведения: неопределени, нетрайни, направени набързо, изработени с лоши материали или чрез безразборното натрупване на случайни предмети. Формата се променя, боята капе, случайността или инструментът поемат вината за създаването на произведението. Ако творецът въпреки това продължи да работи, то той оставя наяве следите от своята дейност“<sup>2</sup>.

#### Към изкуство на „реалните неща“

Струва ми се, че отговорите на горепоставения въпрос трябва да започнат със съобразяване с началната епоха на модернистичното изкуство. В своите разсъждения относно развитието на съвременното художествено новаторство винаги трябва да имаме предвид обстоятелството, че когато през XIX век се появи новото и крайно радикално течение *l'art pour l'art*, то ясно показва, че при драстично променените условия за художествено творчество „истинското“ изкуство трябва да придобие по-тесен и еднозначен смисъл; което ще рече, че отсега нататък то първо се еманципира напълно от комбинациите с другите сродни духовни дейности (религия, митология, философия, морал); и второ, че това едновременно означава откъсване и от художествената традиция: художникът-модернист престава да изпълнява нейните предписания и норми. По този начин изкуството се превръща единствено и само в изкуство. То става чисто изкуство. И двете посоки на развитие в своята неразделност на проявление водят до отнемане на „паразитното“ съществу-

<sup>2</sup> Относно приведените цитати от доклада на М. Дюфрен вж. Информационен бюлетин на Дружеството на естетиците, изкуствоведите и литературоведите в България, бр. 1. С, 1984, с. 100 – 110.

ване на художествената творба в социокултурните (религиозни, магически, битови, политически и прочее) ритуали и поведения. По този начин новата идея за чисто изкуство естествено поставя под съмнение всяка конкретна социална функция на художествената творба, както и всяко нейно определение чрез подражание на конкретни обекти. Така се получава пълно изтласкване на художествената традиция.

Но това разкрива и други, нови перспективи: в своето творчество художникът от епохата на модернизма и особено на късния модернизъм придобива пълна независимост и автономия; и заедно с това вече има свободата да търси нови ефекти на въздействие посредством изключително насочване на творческото внимание предимно върху художествената форма. Така пред него се открива широк път за нови формалистични експерименти в художественото творчество, процес, който намира своя първоначален и твърде могъщ израз в разцвета на абстрактното изкуство. Започва новата епоха на изкуството, когато то няма ограничения в своите творчески търсения. „Открай време една от най-важните задачи на изкуството е била да създаде търсене – пише Валтер Бенямин – за което пълно задоволяване все още не е настъпил часът. Историята на всяка художествена форма има критични периоди, в които тази форма се стреми към ефекти, които могат да се установят непринудено едва при променен технически стандарт, тоест в една нова художествена форма. Установяващите се по този начин – особено в така наречените периоди на упадък – екстравагантности и сурови форми в изкуството произтичат в действителност от неговия най-богат исторически център на сили“<sup>3</sup>. Мнението на В. Бенямин ни подсказва, че в критичния период на формирането на изкуството като автономна, независима реалност трябва да си дадем сметка в каква посока Кристо търси специфичния „технически стандарт“, който разкрива неподозирани възможности за реализирането на една нова художествена форма. В случая от съществено значение се оказва обстоятелството, че художникът се приобщава към току-що възникналото в Париж, в началото на 60-те години на XX век, течение на „Новите

реалисти“. Представителите на това течение обръщат решително гръб на абсолютно доминиращото дотогава антитрадиционно абстрактно изкуство и изненадващо се ориентират към търсене на по-директни художествени връзки с действителността. „Новите реалисти“ откриват, че всекидневието на средния човек е все по-гъсто населено от изкуствени вещи и предмети и откриват фронт на активно заселваната и все по-активно замърсяваната с технически предмети реалност на силно урбанизираната социална среда. Тяхното изкуство проявява дълбок стремеж да се домогне до реалното, като го представя сравнително „обективно“ (тоест повече или по-малко чрез форми, изсмукани от битието на самите вещи) пред очите на публиката.

Всичко това веднага магнетически примама Кристо, който и без това никак не обича да рисува картини. „Основното в нашето изкуство – казва Кристо, имайки предвид и Жан-Клод – е да използваме реални неща, нищо виртуално“. Мисля, че в случая конкретните причини за пренебрегването от Кристо на художествените условия на кавалетната картина сигурно са най-различни, но не мога да не спомена – според мен – поне най-главната: чрез своите творби живописата (в това число и абстрактното изкуство) не е в състояние да предложи конкретен художествен артефакт за едновременно колективно възприятие; а това естествено изключва възможностите за използване на живописата като средство за по-широко и по-директно обществено влияние в силно променените условия, при които изкуството се конфронтира с мащабното културно нашествие на „човека – маса“.

В каква творческа ситуация попада днешният експериментатор, който решително е тръгнал по пътя на индивидуализма в творчеството и търси неповторима художествена форма, чрез която да се впише по уникален начин във всекидневието? Обобщен и много точен отговор дава Ханс-Георг Гадамер: „В епохата на информационните технологии и възпроизвеждащата техника, които ни заливат с постоянни дразнения, подобно осъществяване на произведението на изкуството се е превърнало в трудна задача. Един съвременен творец, независимо

<sup>3</sup> Бенямин, В. „Озарения“. С, 2000, с. 153-154.



от сферата, в която работи, е изправен срещу поток от информация, притъпяващ всяка чувствителност. Поради това съвременният човек на изкуството трябва да използва отчуждаващи техники, за да осъществи действително убедителността на неговото произведение и съответно да приюти обратно отчуждението. Днес плурализъмът на експериментирането е неизбежен. Отчуждението, достигащо до неразбираемост, е закон, който е единственият гарант за реализиране на формиращата сила на изкуството в епоха като нашата<sup>4</sup>.

Кристо извървя свой път в търсенето на „отчуждаващи техники“. Още в своето начално пребиваване в Париж той е очарован от възможностите, които разкрива сюрреалистичната практика да се преобразува и неутрализира по естетически начин утилитарната природа на техническите вещи чрез едни или други опаковки. Неговите непрекъснати експерименти с опаковането на различни предмети му подсказват възможност за нови връзки и въздействия върху външната среда: първо – техниката, доколкото непрекъснато увеличава изобилието от вещи във всекидневния живот, сама ги превръща не само в един нов културологичен проблем, но и ги налага като средство за общуване, за всекидневна комуникация, което не бива и не може повече да се пренебрегва от хората на изкуството; второ – използването на меките форми на тъканите и опаковките поражда определени ефекти, много напомнящи ефектите на традиционните художествени форми (драперии, завеси, богати на гънки и множество криви линии, класически аристократически облекла и др. подобни), което обаче не пречи на художника да им придаде по-съременно художествено значение; и трето – всичко това работи в посоката на онези незначителни или просто незабележими, но същевременно важни обществени промени, които настъпват в индивидуалното и преди всичко в масовото възприятие на външния свят и на самото изкуство.

Но точно тук трябва да отбележим още един важен момент: Кристо, в сътрудничество с Жан-Клод, прибавя още нещо, което определено

<sup>4</sup> Гадамер, Ханс-Георг. „Край на изкуството?“. В книгата му „Наследството на Европа“, изд. КХ. С, 2009, с.86.

работи в посока на подсилването на масовото възприятие на неговите инсталации<sup>5</sup>. Очевидно той пренебрегва живописата още и поради това, че тя, служейки си с възможностите, които предлагат светлината и сянката, разнообразните цветове, избягва от употреба на каквито и да било тежки материи. „Ние не илюстрираме нещата, Ние работим с истинските неща“ – казва Кристо. И наистина, за да бъдат по-директно наложени и разпознати – непосредствено и непринудено – от масовата публика, неговите инсталации се нуждаят от усилване на своите репрезентативни качества чрез използването на мащабни, обемни, тоест лесно забележими тежки материи. Последователно стремежът към „истинските неща“ довежда и до идеята за приближаване и своеобразно сливане на проектите с вечната природа. Кристо и Жан-Клод дори предпочитат преди всичко да бъдат възприемани и разглеждани като „артисти, работещи с околната среда“ и затова те умело съчетават в повечето от своите художествено изобретени и мащабни модели релефа на дадена местност, на възвишение или на морския бряг, светлината на слънцето или непроницаемостта на мъглата и други елементи на природната среда; мисля, че по този начин те спонтанно потвърждават забележителната идея на Кант, че художественото произведение, въпреки своята винаги целенасочена преднамереност, дори в своя експериментален вид, трябва да изглежда като непреднамерено, тоест като природа. Така, като ни приближават до естествената природа, артистите ни карат да гледаме на техните инсталации и през красотата и другите своеобразни внушения на природата, макар че техните артефакти са абсолютно свободна и чиста конструкция на художественото въображение.

<sup>5</sup> Инсталацията е близък до художествената творба феномен, но не е и напълно идентичен с нея. Тя е продукт на много изобретателната посмодерна епоха в културата, в която изкуствата не се развиват само като паралелни и добре различими едно от друго явления, а те свободно и неограничено се пресичат, противопоставят, сътрудничат, разменят си структурни елементи или стилови особености с оглед на приближаването до природната или урбанизираната среда; а крайната цел на инсталацията е по-директното вписване в жизнения свят на хората.

В резултат на всичко това проектите на Кристо и Жан-Клод фактически представляват свободно вплитане в едно абсурдно цяло на скулптурата, живописата и природата и затова те не са традиционни художествени творби, а съвсем нови, претендиращи за уникалност авторски, художествени конструкции на възображението. По повод на последната и мащабна творческа проява „Мастаба“ на Кристо през тази година в лондонския Хайд парк пресата не пропусна да ни информира, че става дума за огромен, масивен футуристичен проект, разположен в езерото Серпентин, съставен от 7506 петролни варела, оцветени в синьо и червено и подредени, както и поддържани от много здраво стоманено скеле и закрепени за дъното на езерото с 32 котви, всяка от които тежи по шест тона. Също така предишните изобретени от художника композиции, примерно „Чадърите“, разположени на два континента – Америка и Япония и на такива мащабни територии, които цялостно могат да бъдат обхванати с поглед само от космоса, не е никак случайно.

Очевидно тук става дума и за нещо същинско ново: съвременните художници, като се отдалечават или направо отричат художествените въздействия на красотата, същевременно трескаво търсят спасение в естетическата категория на възвишеното. Това е свързано с обстоятелството, че красивото носи непосредствено удоволствие, подсилва чувството за хармония, докато възвишеното е амбивалентно – то предизвиква величие, силно удивление и възхищение, но, същевременно, примесени от чувство за тревога, страх или дори ужас. „С възхода на индустриализацията през XIX век – пише Лъчезар Антонов – възвишеното е пренесено върху монументални инженерни структури и сложни технологически съоръжения<sup>6</sup>, които са дело на самия човек и неговата втора природа – културата. По този начин естетическият диалог между човека и природата, прозиращ зад кла-

<sup>6</sup> Мога да посоча класически пример за възвишено инженерно постижение: Айфеловата кула. От края на XIX век тя става основния символ на Париж, а този европейски град, по думите на В. Бенямин, е столицата на света през XIX столетие. Същевременно е добре известно, че големия френски писател Ги дьо Мопасан е смятал, че тази кула страшно загрозява града и панически е бягал от нея.

сическите концепции за възвишеното на автори като Бърк и Кант, е заменен с диалог между човека и собствените му творения“<sup>7</sup>. Трябва да признаем на изкуството на новите реалисти и в частност на Кристо това, че те предизвикаха процес, при който природно възвишеното започва да отстъпва пред технологически възвишеното. Много точна оценка за ролята на възвишеното в съвременната художествена практика прави Ханс-Георг Гадамер: „Тук постоянно навлизаме в ново поле на валидност, в една постоянна и същевременно променяща се валидност. Може да се окаже, че живописата върху платно отмира, докато огромните стенни декори на Тапиес или Миро и разположените извън затворените пространства скулптури и картини на Хенри Мур или Сера постигат образността по-добре в големите повърхности и пространства, съответствайки на забързаността и неспокойството на жизнения ни свят по-дълбоко, отколкото това е възможно в галериите. Днес всичко, което има стойност като произведение на изкуството, приковава вниманието ни, можем да го разглеждаме и наред с снежни виелици“<sup>8</sup>.

Това творческо търсене и обръщане на Кристо към други естетически категории показва, че неговото добиване до нови, достатъчно „естравагантни“ или „сурови форми“ на инсталациите произтича действително от богатия „исторически център“ на изкуството. (Пренасочването от единия към другия център става по един непринуден начин – Жан-Клод има неочакваното хрумване да посъветва Кристо да опита да не опакова само дребни вещи, а да се насочи към по-мащабни предмети като дървета, сгради, природни пространства!). Същевременно Кристо е много точен, когато казва, че проектите, които реализират заедно с Жан-Клод, са уникални, неповторими, имат еднозначно кратко съществуване и затова в своята цялостност не могат отново да се възпроизведат, нито по-някакъв технически начин да се тиражират. Възвишеното придава на неговите уникални инсталации художествена сила и убедителност

<sup>7</sup> Антонов, Л. Технологията като обект на естетическия опит. Сп. „Философски алтернативи“, бр 4, 2018., с. 43.

<sup>8</sup> Гадамер, Ханс-Георг. Край на изкуството? В книгата му „Наследството на Европа“, изд. КХ. С, 2009, с. 78-79.

и – което е особено важно – осигурява им трансцедентална значимост, тоест обективност и чрез това очевидна външна независимост както по отношение на самия художник, така също и по отношение на публиката, към която те са ориентирани.

### Художествен генезис със съдействието на публиката

Но всички тези обстоятелства имат и скрита, много важна страна – предлаганите инсталации са авторски замислени като вътрешно незавършени и се нуждаят от интенционалното участие на публиката, за да могат да се легитимират като художествени артефакти. Така отличителна специфична особеност на тези изобретения е това, че те са, по думите на М. Дюфрен, един непрекъснат генезис, едно непрекъснато случване, което започва от индивидуалното интуитивно хрумване на художника, след което следват месеци или дори няколко години на тежка и строго рационална по същество дейност за конкретното реализиране на тежките материи, на опаковането и на реализирането на интуитивно проблясалия в самото начало проект. Но когато авторът реализира последния конкретен детайл на своята инсталация, той все още няма усещането за нейната пълна завършеност. Тогава идва масовата публика, която е поканена за съучастие и трябва да превърне реализирания проект в публично, масово социокултурно събитие<sup>9</sup>. Само като такова събитие инсталациите на Кристо съществуват в социалното време и пространство и само така те могат да влязат в историята на изкуството.

Но всяко събитие има бурен, ала кратък период на съществуване. Така и Кристо е принуден сам да определи краткия период на реално съществуване на инсталацията и сам предварително предпочита да го съобщи на публиката – 14, 18, 25 или повече, или по-малко дни за действителен живот. Ето как художникът Лъчезар Бояджиев описва краткия и бурен културен

<sup>9</sup> Под социокултурно събитие разбирам острия публичен сблъсък на дадена творба или художествено направление с *духа на времето*, затънал в релсите на традицията или на баналното и пренасочването на неговото развитие към други актуални естетически и културни ориентири.

живот около инсталациите на Кристо: „Когато проектът вече е във физическото пространство на света, става това, което Ницше описва като край на трансцеденталния поглед – всеки има фотоапарат, всеки щрака, всеки „консумира“ красотата на временната утопия. Разпадът на изначалната, единна и тотална авторова гледна точка в карнавалното изживяване на публичната акция маркира т.нар. бароков визуален режим. С реалната публика „пред“, „във“ и „около“ материализирания проект се връща и тялото, осъществяващо единството на гледано и гледащо в цялото на света тук и сега. Настъпва вакханалия на „присвояване“ на утопията, на фотографиране, на умножаване на гледните точки, индивидуализиране на опита в колективна среда и т.н. Красотата „спасява“ света временно. Утопията е построена, после изчезва. Съвременното е моментална „класика“ – нещо като „селфи“ на вечността...“<sup>10</sup> Тук не мога да не отбележа една важна подробност: художникът Кристо не ориентира своите проекти само към хората на изкуството, а към една много широка и в най-голямата си част некултивирана в естетическо отношение публика. В известен смисъл може да се твърди, че той предварително формира колективното поведение на своите зрители. Това постижение добре се изяснява от френския професор Жак Ленард. Според него мащабите, в които Кристо разполага своите проекти, не се отнасят до ограниченото и частно пространство на кавалетната картина, а до реалното и предварително неограничено публично пространство, което заедно със своята хилядна публика естествено влиза в самото понятие за неговото авторско изкуство. Затова творческите задачи, които изпълнява художникът, винаги поддържат много тесни отношения с публиката: „Без съмнение в *Running Fence* (1976) в понятието „публика“ не влизаха многобройните притежатели на земи, в които беше предвидено да се разпростре творбата. Кристо трябваше да се среща със земевладелците, да ги убеждава да му позволят да забие колчетата и да опъне въжетата си. Понятието „публика“ се отнасяше преди всичко до парижани, обик-

<sup>10</sup> Бояджиев, Л. Christo & Jeanne- Claude – красотата (ваша), парите (техни), публичността (обща). В. „Култура“, бр. 23, 12 юни, 2015, с. 5.

новените минувачи по Пон Нюф, които в същото време бяха и доброволни зрители.

От друга страна процедурата по финансирането на произведенията на Кристо също поставя понятието „публика“ в центъра на процеса по изграждане смисъла на творбата<sup>11</sup>.

Дотук нарочно обърнах внимание на основните моменти в творчеството на Кристо:

1. могъща начална авторска интуиция (Кристо и Жан-Клод имат осъществени двадесет и два проекта и не са успели да вземат разрешение за тридесет и седем!);
2. продължаващ обикновено няколко години изтощителен административен<sup>12</sup> и производствен период;
3. кратко и бурно нахлуване на публиката около и в проекта;
4. осъществяване на предизвестеното кратко съществуване, след което следва окончателно моментално отмиране на инсталацията (нарязване за скраб, рециклиране или разпродаване на части!). Искам да стане ясно, че тъкмо в продължителната си и непрекъсната дейност – от интуитивното пораждаване на замисъла през неговото обикновено бавно и строго рационално практическо реализиране чрез уникалните тежки материали, до бурната среща с масовата публика и непосредствено следващия краен резултат – ликвидирането на проекта като трансцедентален артефакт се самопоражда – като че ли от нищото, а фактически като последна изява на авторската творба в качеството ѝ на непрекъснат, но поэтапен генезис – се появява художникът като самостоятелна, единична монада на картата на новаторското изкуство. Тъкмо по този начин художникът от епохата на постмодернизма Кристо не заема никаква готова, чужда или позната от миналото позиция, не се опира на никаква традиция, а сътворява своя самостоятелна единична и уникална стилна позиция в интернационалното художествено поле, обявявайки своите нови образи и идеи, които определят с досега неизвестни или

<sup>11</sup> Антология *Социологически измерения на изкуството*, част 1, С, 2001, с. 208.

<sup>12</sup> Жан-Клод свидетелства за тежките бюрократични препятствия: „Да изкопчиш разрешително – ето кое е най-трудното в нашата работа“. Бюрокрацията систематично и законно пречи на чистата интуиция и на свободата на художественото въображение.

неизползвани в художественото поле изразни средства: варели, тръби и цилиндри, меки материали и пр.; Кристо като експериментиращ художник-визионер се включва в жестоката битка за собствен оригинален художествен стил и като резултат привлича масовата публика, бързо превръща инсталацията в социокултурно събитие и – абсолютно предвидено – всичко завършва с окончателната смърт на артефакта.

### **Бързата преходност на художествената творба**

Особеното при днешното художествено творчество, което не се страхува да експериментира в името на „същинското ново“ изкуство, е това, че то не отрича идеята за творчеството, а само я извежда на съвременен равнище, като незабавно я свързва с крайно екстравагантната идея за бърза преходност и дори с реалната смърт на художествената творба. Както отбелязва М. Дюфрен, при класиката художественият замисъл кристализира в напълно завършена творба, но днес думата творчество според цитирания автор означава повече самата индивидуална работа на твореца, като резултатът от нея е неочакван и невидим, разчитащ на сътворчеството на масовата публика. Класическата творба може да се скрие, да изчака, да се приближава и отдалечава от публиката във времето и пространството, а инсталацията, даже приета веднага и бурно оживена от публиката, бързо изчерпва своята енергия извън публичното събитие, което поражда. „И в този смисъл – подчертава М. Дюфрен – произведението е открито: като рана, която не зараста, като че ли ако се включи уверено в реалното, то рискува да се отчужди, като че ли търсенето на същността – основата на живописното или на поетичното, дори своеобразната същност на произведението прави така, че да тежи върху нея една смъртна заплаха: трябва да умреш, за да достигнеш до вечността, където човек се променя в самия себе си“.

Но тук има една много важна подробност – крайът на инсталациите като конкретна дата е лично предварително предвиден от Кристо. И никога няма допуснато продължение. В епоха като нашата, отбелязана от едно подчертано свръхизобилие от художествени произведения, изключително се ускорява и тяхната

инфлация. Много творби достигат до своето логично и безвъзвратно бързо обезценяване. Тогава защо трябва да се определя точната дата на ликвидирането на всяка инсталация от самия неин създател?

Съвременните художници, които работят в условията на пълна независимост и свобода, се изправят, според Ханс Белтинг, пред „утопичната задача не само да правят изкуство в творбите, но и да го доказват чрез творбите. Затова фетишистският характер на една творба, която в очите на публиката пада като метеор от небосклона на изкуството, предизвиква понякога в художниците импулса на бягство от творбата“<sup>13</sup>. Подчинявайки се на този импулс, Кристо непреклонно определя времетраенето, през което инсталацията е в състояние да се докаже единствено и само като изкуство под формата на интензивно културно събитие. След това тя става излишна и нейните останки биха подчертавали не нейното величие, а нейната неизбежна и тъжна гибел. В този смисъл на лице е реален парадокс на днешното творчество: същински новото експериментално изкуство е реална част от културното настояще и от културната история, но в редица случаи без да оставя като доказателство отделни творби. Нека накрая да обърна внимание и на едно

<sup>13</sup> Белтинг, Ханс. Невидимият шедьовър. В сборника на Ангел Ангелов и Ирина Генова „Разказвайки образа“. С, 2003, с. 90-91.

много точно наблюдение на френския философ Жан Бодрияр: „Понастоящем изкуството се състои в това, да се усвоят отново произведенията от близкото или далечното или даже вече от съвременното минало“<sup>14</sup>. Като резултат от тази тенденция – продукт на сливането на изкуството с комуникациите, ние всекидневно сме заляти от безкрайни повторения на едни и същи произведения от далечното или близкото минало; ние слушаме радиостанции, които предлагат само хитове, телевизиите ни заливат със стари филми или непрекъснато ни припомнят минали новогодишни предавания, художниците в своите изложби интерпретират куриозно и забавно стари и нови кичови картини и т.н. Действително е налице една рециклирана култура, без която няма как да се осъществи непрекъснатата двайсет и четири часова (денонощна) обсада на телевизионната масова култура. И Жан Бодрияр задава въпроса: какво може да ни се случи, което да ни изтръгне от дотягащото предъвкване на подобна култура? Труден въпрос с очевидно повече отговори. Но от гледна точка на разискваната тук тема не е излишно накрая да отбележа, че както триумфът, така и доброволната, и неизбежна гибел на редица произведения на съвременното експериментално изкуство внася смут във всекидневното тържество на рециклираната култура.

**Текстът е любезно предоставен от платформата: [www.ficusart.com](http://www.ficusart.com).**

<sup>14</sup> Вж. Бодрияр, Жан. Илюзията за края. С, 1995, с. 37, 38.

## ЧЕХОВ и поколението Y



Катерина Ламбринова ■

► Симона Костова е в трийсетте си години. Любовта ѝ към сценичните изкуства я води от Бургас в НБУ, където завършва актьорско майсторство в класа на Снежина Петрова. По-късно заминава за Берлин, за да учи кино-режисура в Академията за кино и телевизия (DFFB). Световната премиера на дебютния ѝ филм „30“ беше в конкурсната програма Bright Future на Ротердамския международен филмов фестивал. Веднага след това бе показан и в Perspektive Deutsches Kino на Берлинале, а немското издание Filmstarts го определя като най-добрия филм в тази секция.

Провокирана от всеобщото чувство за необяснима тревожност, което занимава нея и нейните връстници, в „30“ тя изследва територията на празнота, която обитава младия човек. Нарича това специфично състояние „Берлински синдром“. Екзистенциалният вакуум, в който се намират персонажите ѝ, е плътен и непрогледен. Те дълго отлагат житейската промяна като нежелана сутрешна аларма. Лутат се безкрайно между еуфорията и депресията. Основният им проблем е, че не знаят защо са тук и какво да правят със себе си. Препратките към „Три сестри“ на Чехов са дълбоки – от необяснимата тъга, която задушаваша персонажите,

през сложните и недоизяснени любовни отношения между тях и болезненото им усещане за изтичащото време.

**Какво те накара да избереш кариера в сферата на изкуството?**

Забавното е, че избрах кариера в изкуството, за да избягна тази на адвокат. Баща ми настояваше да уча право, понеже самият той е адвокат и беше напълно убеден, че имам качества за тази професия. Не можех да си представя да работя като адвокат, защото се интересувах много от литература, изобразително изкуство и обожавах театъра. Случайно попаднах на информация за изпитите по актьорско майсторство в НБУ, които предстояха след три месеца. Реших да се подготвя сама, без да казвам на никого. Приеха ме. Баща ми беше гневен и разочарован. Не мисля, че неговото желание и моят избор са чак толкова далече един от друг, защото и двете професии се занимават с човешките конфликти и търсенето на истината. Разликата е в това, че артистът защитава и двете страни.

**Необходимо ли е да имаш лични причини, за да се захванеш с проект като „30“?**

Работя предимно по теми, които наистина ме

вълнуват и ме тревожат. В случая с „30“ беше определено състояние, в което бях приклещена, а се оказа, че и всички около мен. Става дума за едно особено чувство на необяснима тъга, чувство на изолация и празнота.

**Какви са предизвикателствата да направиш групов портрет на едно поколение по отношение на драматургията, режисурата и актьорската игра?**

Занимавам се с изследване на поведението на различни групи хора и в други мои филми, създадени като курсови упражнения в DFFB още преди да направя „30“. Това е изключително интересна тема, която има свои механизми и правила. По отношение на драматургията може би най-трудното нещо е да не изгубиш персонажа в контекста на групата. Някои персонажи са шумни и ярки, други са тихи и спокойни, така че е важно да намериш баланса в ритъма на актьорската игра. По отношение на режисурата най-голямото предизвикателство е да следиш всички в мизансцена. Особено когато снимаш в дълги кадри-сцени, за които имаш само два или три дубъла. Трябва да научиш очите си да следят внимателно всички персонажи едновременно, което води до страшно напрежение. Но предполагам, че е въпрос на опит и практика.

**Как би описала своите персонажи? Какво може да ги излекува, да ги извади от това състояние на празнота?**

За мен те са страхотни характери. Чувствам симпатия и разбиране към тях. Не съм търсила начин да ги излекувам. Не мисля и че в живота това става много лесно – ние винаги някакси продължаваме да живеем с нашите вътрешни липси. И все пак моите персонажи имат своето приятелство. Въпреки че се чувстват зле, никой не си отива вкъщи, никой не напуска групата, остават заедно. За щастие, разполагаме освен със счупените си и раздрани души, и с нашите тела. Телата огладняват, те имат нужда от базисна грижа. Дъвченето спасява животите ни.

**В „30“ се усеща силно влияние от Чехов.**

Прекарах наистина много време в четене и осмисляне на пиесите на Чехов, по-специално

„Три сестри“. Бях наясно, че за филма си търся същото чувство, което усещам в неговия текст. В самото начало тази идея ми помогна много. В пиесата му има много интересни елементи, които имат общо с това, което исках да направя. Най-вече връзката между героите, които изграждат цялостен групов портрет с общ разказ. Също и елементът на времето. Времето, което тече и е причина за тревожността и тъгата на персонажите. Както и усещането на модерния човек, че не е способен да влияе на света със своите действия. Светът се движи, без значение дали си там или не. Чехов успява да създаде една толкова богата картина на човека с изумително точни и невероятно дълбоки измерения и успява да запази хуманизма си – това е нещо, на което безкрайно се възхищавам.

**Визуалният стил на филма е много впечатляващ. Как работихте заедно с оператора по визуалната концепция?**

Визията е последният компонент, който обмислям, като той също е изцяло съобразен с персонажите. В това отношение съм по-скоро интуитивна. Моят оператор Анселм също работи по този начин. В определен момент той започна да идва на репетициите. След това обсъдихме кадрите, които си представях, че можем да направим. Той не питаше „защо“, а по-скоро се концентрирахме върху това „как“ да стане. Необходимо му беше известно време да го измисли, направи и няколко проби. Показа ми различни варианти на визията. Той има страхотно въображение по отношение на работата със светлината. Но най-хубавото е, че голяма част от идеите му бяха провокирани от наблюденията на репетициите и също беше „заразен“ от генералното чувство, което лежи в основата на филма.

**Как успя да убедиш ръководството на Академията да ти даде свобода да направиш пълнометражен филм в рамките на четвъртата година на обучение?**

По това време DFFB беше в процес на значителни промени – нямаше ректор и водещ преподавател по режисура. Академичният директор Бодо Кнапхиде беше единственият, с когото обсъждахме проектите си за курсови филми.

Той е изключителен човек, който вижда Академията като място, където можеш да опитваш различни неща, да рискуваш, да търсиш. Въпреки че носи огромна отговорност, винаги е намирал начин да осигури на студентите си максимална свобода, в която те да могат да експериментират. Когато му представих идеята си, бях в средата на репетиционния процес и вече имах написани някои части от сценария, но никой от студентите по продуцентство не искаше да поеме моя проект, защото изглеждаше прекалено експериментален и рисков. В интерес на истината, до този момент никога не съм се вълнувала от това да завършвам филмите си по начин, който ще ги направи фестивални. Може би това беше една от причините, поради които никой от колегите продуценти не пожела да се захване с проекта. Затова помолих моя приятел и колега от класа по режисура Джейлан да продуцира филма ми, като му предложих след това аз да продуцирам неговия. Той прие и изготвихме план, който представихме пред Бодо и всички изпълнителни продуценти в Академията. Не всички обаче намериха идеята ни за добра, защото беше ясно, че нямаме достатъчно опит в сферата на продуцентството. Въпреки това Бодо се съгласи, защото видя нашия ентузиазъм и реши да ни даде шанс. Андреас Луис, един от изпълнителните продуценти в Академията, пое солидна част от работата и отговорността. Благодарна съм и на двамата. От изключително значение беше да спазим времето, което Академията разрешава за снимки. С много подготовка успяхме да заснем пълнометражен филм в рамките на 8 дни.

**Какво според теб е необходимо, за да се създаде истински дълбок, смел филм, който носи собствен глас?**

Вярвам, че това, което е най-необходимо, е артистичната свобода и възможност за поемане на рискове. Имам чувството, че в днешно време си задължен да напишеш сценарий, който да дава отговори на всички възможни въпроси и да показва какъв точно ще бъде филмът. Ако не го направиш, трудно ще намериш финансиране. Този модел убива възможностите. Може би затова всеки втори филм в съвременното кино изглежда еднакво... Има много креативни

режисьори, но за съжаление методите и критериите за подкрепа далеч не са толкова гъвкави...

**Мислиш, че вече си успяла да намериш своя глас, своя авторски почерк?**

Не съм съвсем сигурна. По-скоро си мисля, че всеки един проект те кара да намериш нов глас, нов стил, нови идеи. Това, че веднъж си открил някакъв успешен подход, не означава, че той ще сработи за следващия филм. За мен този процес е безкраен.

**Как започва творческият процес при теб?**

Обикновено започва с емоция или по-скоро с идея за човек, който изпитва определено чувство.

**Как мислено композираш елементите на бъдещия филм? Какви са стъпките, които следваш и как успяваш да мотивираш екипа си да следва твоята визия?**

Избирам актьорите още преди да имам сценарий, само по идеята, която искам да разработя. След като вече имам актьорите, процесът изглежда като лабораторен експеримент: заразявам ги с определен вирус, конкретна емоция и след това наблюдавам тяхното поведение, което ми помага да разбирам механизмите, които стоят зад действията и реакциите им. Така написвам ключовите сцени. Когато вече имам тях, оформям цялостно драматургията на бъдещия филм. Продължавам да репетирам сцените заедно с актьорите и в един момент вече съм готова да започна да снимам. Тогава се ражда визията за филма. Относно мотивацията си мисля, че всеки, който се захваща с работа по даден проект, би трябвало да се вълнува и да търси същите въпроси, на които филмът се опитва да отговори. Поне при мен е така и всичко става някак естествено. Ние заедно създаваме нещо, което е важно за всички.

**Какви са професионалните предизвикателства, които най-често срещаш в работата си?**

Най-голямото предизвикателство е да успяваш да работиш и за пари, и за филмите си. Това е наистина ужасно изтощавашо.



**Как се справяш със съмненията, несигурността и личните страхе?**

Вярвам, че страхът има две лица – едно, с което трябва да се бориш, и едно, в което трябва да се вслушваш. Опитвам се да ги разпознавам и да следвам инстинктите си.

**Коя е най-важната ти стъпка дотук в професионален план и коя е най-голямата грешка?**

Най-важната стъпка със сигурност беше да се преместя от София в Берлин и да кандидатствам в DFFB. Хубавото на грешките е, че времето минава и впоследствие те се оказват различни, но също толкова важни стъпки, които със сигурност не се случват без причина.

**Какво предстои?**

В момента започвам работа по дипломния си филм и съм изключително любопитна да разбера в каква посока ще ме отведе.

**Къде може да бъде видян „30“ в следващите месеци?**

Филмът ще бъде показан в конкурсната програма на Jeonju International Film Festival в Южна Корея, а след това на Espoo Ciné film festival във Финландия. В Австрия ще бъде част от специална програма, която се занимава с проблемите на поколението Y в рамките на Stadtkino Cinema, което ме радва много.

**Съвместна публикация на списание Кино с платформата FemGems**



Кадър от филма „30“

## ИЗВЪН СИСТЕМАТА



Люгмила Дякова ■

► Програмата на 69-тото Берлинале не се отличаваше с филми – явления, както двата филма от миналата година – провокативния, труден за възприемане, разтърсващо въздействащ „Не ме докосвай“ (Златна мечка“ и Наградата на ФИПРЕССИ“) на румънката Адина Пинтилие с българското копродукцентство на „Агитпроп“, и изящния до съвършенство, притчов, магнетичен, апокалиптичен, но и просветляващ с добротата си „Ага“ (представен извън конкурса) на Милко Лазаров.

Тази година като естетика филмите бяха по-традиционни, изведени повече или по-малко на добро професионално ниво, разискващи важни теми и поставящи болезнени въпроси. Почти нямаше заглавия, които да бъдат недоумение как са попаднали в конкурсната програма. Нещо, което беше акцент в много критически статии през последните години. Ще припомня, че преди две години седемдесет и девет германски кинотворци излязоха с критично писмо към непрецизната селекция и струпването на разнородни филми, които размиват облика и принижават нивото на Берлинале. Категоричното им искане бе Дитер Кослик – главен селекционер и Директор на фестивала от осемнадесет години – да се оттегли от поста

си. Е, това се случи. Юбилейното – седемдесето издание на Берлинския филмов фестивал, ще бъде ръководено от Карло Катриан, доскорошен директор на фестивала в Локарно. Очакваме обновлението!

Събитие в конкурсната програма все пак имаше и това бе филм, представен извън конкурса – „Варда през очите на Аньес“ (Varda par Agnes). От сцената на един голям театър бележитата френска режисьорка Аньес Варда беседва със стотици млади хора за изкуството, за духа, за своя път в киното. Започнала кариерата си като фотограф, тя не се отказва от тази си страст до последните си дни, създавайки забележителни инсталации и пърформанси. От 1955 година се посвещава на киното – игрално и документално, и определено може да се каже, че е Дамата на Френската нова вълна с емблематични филми като „Клео от 5 до 7“, „Щастие“, „Скитницата“, „Вагабонд“, „Лица, места“ и др. Самата тя разграничава в творчеството си два периода: аналогов (1954 – 2000) и дигитален (2000 – 2018) и е продуктивна и креативна цели шейсет и четири години. Носител е на големите награди от всички авторитетни филмови фестивали, а през 2017 е удостоена с Оскар за цялостно творчество. Тази година в Берлин ѝ бе връчена

почетната награда „Берлинале – Камера“. Вълнуващо е да видиш на сцената творец, който представя цяла епоха в киното. За съжаление малко повече от месец след това, почти на деветдесет и една години, Аньес Варда си отиде от този свят, оставяйки творбите си в Златния фонд на световното кино.

В официалния конкурс се състезаваха шестнадесет филма и впечатляващо е, че повечето от тях се занимават пряко или опосредствано с проблеми на подрастващите и тяхното съзряване в условията на съвременния разбунен, тревожен и несигурен свят. Как децата, младите хора реагират на света на възрастните, доколко се вписват в „системата“ и как ѝ се противопоставят? Доколко травмите от детството рефлектират върху характера на зрялата личност? За творците това определено е една от тревожните теми на днешния ден, защото не само филми от Берлинале имат траен интерес към нея. Ще припомня две от наградите от Кан 2018: носителят на Златна палма „Джебчи“ (Япония) – режисьор Хирокадзу Коре-Еда, и „Капернаум“ с Голямата награда на журито на ливанката Надин Лабаки.

Историята за бедния живот на един баща с три дъщери в Централна Анадола е в центъра на интимния, семеен, но и също толкова социален филм „История за три сестри“ (A Tale of Three Sisters) – Турция, Германия, Холандия, Гърция – на режисьора Емин Алпер. Момичетата са на тринайсет, шестнайсет и двавет години и за да се справят с оскъдицата и несретата, всяка от тях е предопределена да стане прислужница в града. За разлика от героините на Чехов, трите се молят свирепата зима по тези места да не свършва и те, въпреки глада и мизерията, да останат заедно в дома си. Така със затрогваща сплотеност, с нежност и дълбока привързаност една към друга те изразяват пасивната си съпротива към системата, към суровия и труден живот, който са принудени да водят. Най-голямата вече е била в града и се е върнала бременна. Омъжена е набързо за местен наивник, на когото всички се подиграват, и е изгубила всяка надежда за по-добри дни, а при нелеп инцидент губи и детето си. По-малката дъщеря е сериозно болна и не вярва, че някога ще оздравее. Само за най-малката се прокрадва

крехка надежда за по-добри дни. Животът в това убого място е представен документално реалистично и в пълен унисон със страховитата природа, а зрителят подсъзнателно долавя цялото напрежение, страх и тревожност, които царят в днешна Турция. Въпреки че според режисьора, за разлика от предишните му филми, този е само приказка и няма никакъв политически контекст.

Към детството и юношеските си години се връща героят на Стелан Скаргард във филма на Ханс Петер Моланд „Неоткраднати коне“ (Out Stealing Horses) – Норвегия, Швеция, Дания. Филмът е създаден по популярния едноименен роман на Пер Петерсон и е разказ за шейсет и седемгодишния Тронд – вдовец, който в зимата на 1999 година се връща от Осло по родните места, за да съпреживее и преосмисли детските си години. Безгрижието, игрите през дългите летни дни, къпането в реката, язденето на диви коне, възхищението и безрезервната обич към бащата имат и тъмна страна: колаборацията по време на Втората световна война, познанието за смъртта, когато един от приятелите му, без да иска, застрелва братчето си. След толкова години е трудно общуването между двамата мъже – трагичният инцидент е оставил болезнена диря в живота им. Но най-болезнена за героя е раздялата с баща му, който заради друга жена го изоставя едва петнадесетгодишен с малко пари в джоба. Филмът е психологическо и философско наблюдение – равносметка, чието силно емоционално въздействие се дължи и на изключителната визия. Операторът Расмус Видебек стана носител на Сребърна мечка за артистизъм. Но детството може да бъде белязано от още по-травмиращи и немислими за здравия разум посегателства, които потърпевшият не би могъл да преодолее през целия си живот. Това е темата на филма на Франсоа Озон „По Божиата благодат“ (By the Grace of God) – Франция, който стана носител на Голямата награда на журито – Сребърна мечка. Филмът се базира на действителен случай: свещеникът Бернард Прейна в продължение на десетки години прелюбодейства с повече от седемдесет момчета в Лион. Озон приема като своя мисия този морален казус и създава стресиращо разобличаващ филм. Главният герой, вече мъж с професия и

семейство, случайно научава, че отец Прейна продължава да работи с деца. Депресивните, болезнени спомени се връщат и той решава да разкрие истината, потискана толкова години. Свързва се и с други потърпевши и организират комитет „Свободно слово“. Мъчителни са изповедите на тези мъже, но още по-мъчително се възприемат епизодите, в които децата безпомощно и беззащитно следват своя насилник. Режисьорът е безпощаден, защото тези издевателства не са изолиран случай, а църквата и най-висшите ѝ сановници си затварят очите и ги прикриват. Дори правят опити филмът да бъде спрял, но може би точно благодарение на него едва през 2019 година започва съдебен процес срещу Бернард Прейна. Какво по-ярко доказателство за противопоставяне, за търсене на път „извън системата“, дори за нейното взривяване! Но децата могат да се чувстват „извън системата“ дори в собствения си дом. Уви, много често драмата на личността започва именно оттам. Разминаването между родители и деца повече или по-малко е съществувало винаги, но в алиенираното ни съвремие се

чувства още по-силно. Това разисква филмът на Ангела Шанелек „Бях вкъщи, но“ (I was at Home, but) – Германия, Сърбия. След загубата на баща си тринайсетгодишният Филип изчезва от дома си за цяла седмица. Майка му е безпомощна, но когато той се завръща, тя не намира подход към него. Момчето и малката му сестричка се чувстват самотни и неразбрани, а майка им остава някак хладна, бореща се със собствената си болка. Въпреки че е учителка и се занимава с изкуство – в часовете ѝ учениците разиграват „Хамлет“ – тя не може да намери път към собствените си деца и те също остават „извън системата“ на семейството и дома. А как ли това ще се отрази на характерите им, когато пораснат? За мен филмът е претенциозен и маниерен, но може би точно заради това журито му присъди Сребърна мечка за режисура. С нарушените, прекършени връзки в семейството през погледа на главната героиня Вера се занимава и прекрасният филм на Тонислав Христов „Тайният живот на Вера“, който бе представен в програмата „Генерация 14 плюс“. Героинята е нежно, чувствително момиче, кое-



„Пирани“ – Италия, режисьор Клаудио Джованези

то се грижи за брат си с ментални проблеми, а алкохолизиращият им баща се опитва да пристрасти и сина си към алкохола. Вера се бори не само да спаси брат си, но и да намери своето равновесие и хармония. Силно въздействащ, изящен филм в стила на Тонислав между документ и фикция, направен с деликатност и финес, той по свой начин поставя въпроса за младежите „извън системата“ и съпротивата им към нея.

Радикален, екстрем, по-скоро взривяващ „системата“ е филмът „Извън системата“ (System Crasher) – Германия, чието заглавие провокира и този текст. Режисьорката Нора Фингшейд фокусира творбата си върху деветгодишната Бени, изоставена от майка си в дом за деца без родители. Детето страда. Не разбира защо не може да бъде вкъщи с братчето и сестричето си и това отключва необузданата му хиперактивност. Бени е яростна и агресивна – бяга, чупи, бие, крещи, а всъщност душата ѝ горко плаче за обич и семейство. В кратки моменти, когато усеща близост, се променя, става мила и любвеобилна, но това е само докато разбере, че отново е лъгана. Още

невръстно дете, тя е поставена „извън системата“, а целият абсурд и нелепост е, че за да ѝ „помогнат“, институциите решават да я изпратят в далечна Африка. С този финал филмът направо взривява „системата“ – родители, учители, общество... Критиката е безпощадна, а Наградата „Алфред Бауер“ – напълно заслужена.

Също толкова експресивен и до болка критичен е филмът „Пирани“ (Piranhas) – Италия на режисьора Клаудио Джованези, създаден по едноименния роман на Роберто Савиано, чийто роман „Гомора“ се превърна в световен bestseller. Неслучайно филмът бе отличен със Сребърна мечка за най-добър сценарий на Маурицио Брауци, Клаудио Джованези и Роберто Савиано. Още началният епизод е ударен и шокиращ. Група младежи, полуголи, с боядисани лица и тела, изпълняват агресивен ритуал, а след това като „безобидна“ форма на протест срещу буржоазната самодостатъчност събарят и трошат коледните елхи на обществени места. Момчета от бедни семейства от предградията в Неапол, те неистово се стремят към по-добър живот, а най-лесният път са връзките с мафи-



„Извън системата“ – Германия, режисьор Нора Фингшейд

ята. Главният герой, петнайсетгодишен буден младеж, ги намира. Групата става детски мафиотски клан. Продават дрога, оръжие, занимават се с рекет и насилие, участват в престрелки. Дори успяват да отстранят от „бизнеса“ много по-опитни от тях бандити. Отначало всичко им се струва като „на игра“, но постепенно се овълчват, стават алчни и безскрупулни, колкото и на техния лидер да му се иска да приличат на благородни рицари. Но всичко има цена и обикновено тя се заплаща от най-невинните и най-малките. Когато героят решава да се откаже и да поеме по нов път, убиват братчето му и за него няма друг изход, освен да се превърне в хладнокръвен гангстер. Покъртителен, шокиращ филм, в който пред очите на зрителя деца се превръщат в престъпници, а обществото е безмълвно и безразлично. Тези млади хора тотално са оставени „извън системата“. А кога ли тотално ще я взривят?

Филмът „Господ съществува, името ѝ е Петруния“ (God Ehists, her Name is Petrunia) – Северна Македония, Белгия, Словения, Хърватска, Гърция на режисьорката Теона Стругар Митевска

(„Аз съм от Титов Велес“) е балкански прочит на темата за младия човек „извън системата“. Създаден е по реален случай от Богоявление в Щип през 2014 година. Главната героиня е тридесет и една годишната Петруния, но майка ѝ постоянно я съветва да се представя за двадесет и четири, защото въпреки че има висше образование – завършила е история – няма нито един ден трудов стаж, колкото и да се старее да си намери работа. След поредното неуспешно интервю се оказва край реката, където множеството очаква ваденето на кръста от ледените води на Йорданов ден. Младата жена спонтанно се хвърля във водата и предсмаяното множество вади кръста. Постъпката ѝ отключва кутията на Пандора и ако не беше толкова сериозно, се разиграва трагикомично театро. Целият град настръхва срещу нея. Жените я презират, собствената ѝ майка я заклеймява. Мъжете искат да я линчуват (мачизъмът по тези ширини е силно изразен). Църквата е готова да я анатемоса. Полицията я арестува, но така поне я предпазва от гнева на ултрасите. Медиите, жадни за сензации, преувелича-



„Господ съществува, името ѝ е Петруния“ – Македония, Белгия, Словения, Хърватска, Гърция, режисьор Теона Стругар Митевска

ват и преиначават случилото се. А тя иска само да занесе кръста вкъщи с надеждата, че може да ѝ донесе късмет. Тъжно, жестоко, комично и сатирично. Финалът е щастлив, но режисьорката не е пощадила никого. Творбата ѝ е звучен шамар срещу статуквото и системата. Жалко, че във феминизирана Европа такъв филм трудно може да бъде разбран. Ритуалът с кръста на Богоявление има повече регионална значимост и предизвиква у западняците недоумение и почуда, но независимо от това „Петруния“ спечели Наградите на Екоменическото жури и Арткината. А носителят на Златна мечка и Наградата на ФИПРЕССИ, филмът „Синоними“ (Synonymes) на Надав Лapid – Франция, Израел, Германия, разказва също за млад човек, който отхвърля собствената си страна Израел в неистов стремеж да намери втора родина във Франция. Но комплексите, страховете, невъзможността да преодолее собствената си обърканост и ранимост не му позволяват да намери хармония и там. В Париж, незнайно как попаднал в празен апартамент, докато взима душ, е ограбен и абсолютно гол и безпомощен, изведнъж намира

приятели. Но неспокойната му душа не може да се помири и във Франция. Въпреки мантрата от синоними, която в скороговорка постоянно мълви, той е критичен и разочарован от всички и от всичко. Дори не успява да отговори на доброто с добро и остава „извън системата“. Неврастеничен, болезнено уязвим, героят сякаш олицетворява екзистенциалната безизходица на съвременния млад човек в още по-несигурното съвременно общество. Сгъстен, алегоричен и в някаква степен автобиографичен, филмът е странен, впечатляващ и запомнящ се.

С това усещане останах и когато по същото време в Берлин гледах „Свещена крава“ – един изключително експресивен танцов спектакъл. Хореографът Ярон Шамир също е израелец, който живее и работи в Германия, а постановката, както и филмът, разисква теми като скъсването с корените и не/възможността да се впишеш в нова среда – самотен, неразбран... и чисто гол – „извън системата“.

А по каква система ще се ситуира Юбилейното 70-то Берлинале, предстои да видим през 2020 година.



„По божията благодат“ – Франция, режисьор Франсоа Озон

## КИНОПОЕТИКА НА ЖИВЕЕНЕТО



FESTIVAL DE  
**MÁLAGA**  
CINE EN ESPAÑOL

Десислава Томова ■

▶ Андалусия е най-веселата и топла част от Испания. Навсякъде цари жизнерадостно-празнична и приятелска атмосфера. Предприех пътуване до южната част на Испания Малага, за да присъствам на престижния кинофестивал в града. В Малага са родени художникът Пабло Пикасо и актьорите Антонио Бандерас и Дани Ровира.

Кинофестивалът е създаден през 1998 година и с всяко издание се стреми към насърчаване на разпространението и популяризирането на испанското кино. Той е пример за ролята на фестивалите за развитие на изкуствата, културните и творчески индустрии, както и за икономическия ефект от културата.

Тази година фестивалът отпразнува двадесет и второто си издание и допринася значително за развитието на киното на испански език, като представя най-добрите документални и късометражни филми, отдава почит на различни личности от филмовата индустрия и организира множество програми, изложби и други паралелни събития. Може да се каже, че този фестивал е в някаква степен испански аналог на София Филм Фест.

В програмите бяха представени двеста и единадесет пълнометражни филма.

На откриването актьорът Дани Ровира, когото познаваме от филма „Испанска афера“, получи признание за работата си като посланик на Малага в киното. А филмът с негово участие „Такси за Гибралтар“ (Taxi a Gibraltar) на режисьора от аржентински произход Алехо Флан откри фестивала. Разказът е за трима отчаяни мъже, които предприемат пътуване, за да търсят злато, изгубено в тунелите на странното и непознато място на Иберийския полуостров – Гибралтар.

„Влиянието“ (La influencia) на режисьора Денис Ровира беше представен в рамките на филмовата рубрика „5 минути кино“.

Филмът се базира на едноименния роман на Рамзи Кембъл – един от най-големите майстори на съвременните истории на ужаса. Героинята на филма Алисия се завръща в дома си – зловещо имение, където никога не е имало щастливи деца. Тя е принудена да се изправи пред минало, за което мисли, че е погребано... Документалният филм „Младият Пикасо“ (The young Picasso) на Фил Грабски предлага пътешествие през младите години на Пикасо – въз-



питание, учение. Три града играят ключова роля в живота му: Малага, Барселона и Париж. Филмът изследва влиянието на тези градове върху художника, като се фокусира върху конкретни творби от ранните му години. Във филма виждаме критици, куратори и лектори, запознати с работата и живота на художника. Страстта, с която те говорят за творческите периоди, влияния и художествени постижения на Пикасо, рефлектира със същия ефект и върху зрителите.

„Всички знаят“ (Todos lo saben) на Асгар Фархади с Пенелопе Крус и Хавиер Бардем беше представен и на Киномания 2018. На най-престижните награди за кино в Испания „Гоя“ филмът получи осем номинации (за най-добър филм, за най-добър режисьор, за сценарий, за оригинална песен, за мъжка роля, присъдена на Хавиер Бардем, за женска роля, присъдена на Пенелопе Крус, за поддържаща роля, присъдена на Едуард Фернандес, и за монтаж). Той разказва историята на Лаура (Крус) и съпруга ѝ (Бардем), които живеят заедно с децата си в

Буенос Айрес. По повод на фамилен празник те се завръщат в родния дом на Лаура в малко селце извън Мадрид, но скоро неочаквано събитие превръща празненството в трагедия и семейството е принудено да вземе решения с тежки морални и психологически последици, които могат да разрушат живота им.

Филмът определено е наситен със съспенс. Напрежението нараства с всяка минута, докато семейството се опитва да разреши проблема – отвличането на дъщеря им, без да предупреждава полицията. В петдесет процента от случаите похитителят е някой от семейството...

Режисьорът Артуро Кастро Годой от Венецуела представи „Въздух“ (Aire) – филм с френетичен ритъм и остра социална критичност. Лусия е самотна майка с дете със синдрома на Алцхаймер. На работното си място получава обаждане, че детето ѝ е претърпяло инцидент и тя тръгва да го търси. Трябва да преброди целия град и да преодолее серия от проблеми в заобикалящата я враждебна среда.

В конкурса в памет на Луис Бунюел беше пред-



„Бунюел в лабиринта на костенурките“ – Испания, режисьор Салвадор Симо

ставена единствената анимация, която се състезаваше за наградите – „Бунюел в лабиринта на костенурките“ (Buñuel en el laberinto de las tortugas) на режисьора Салвадор Симо. Действието се развива в Париж през 1930 година. История за приятелството, пленителен епизод от историята на киното и пътешествие, в което Луис се превръща в Бунюел.

Микел Руеда представя в „15x2+15“ (El doble más quince) двама персонажи с изгубени души, които търсят своя път в Билбао. Когато си на четиридесет и пет ти се струва, че си направил вече всичко в живота си: семейство, деца, куче и красива къща с градина. Но това ли е всичко? Къде си ти и твоите желания? Докато, ако си млад, имаш целия живот пред себе си. Но... ако нямаш идея какво да правиш? И не знаеш кой път да хванеш...

Легендарният бразилски режисьор Карлос „Кака“ Диегес Карлос е съосновател на влиятелното артистично движение Ново Кино и се представи на фестивала с „Голям мистичен цирк“ (O Grande Circo Místico). Този пълнометражен филм е вдъхновен от текста на писателя Хорхе де Лима, в който се разказва историята на една фамилия, която се посвещава на цирка в продължение на един век.

Алфонсо Кортес Каванийас участва в официалната селекция с филма „Глух“ (Sordo). Това е история, която се развива през 1944 година по време на Реконкистата. Група партизани се оказват в засада, докато се опитват да направят саботаж. „Глух“ притежава всички елементи на класически уестърн а ла Джон Форд и на спагети уестърн на Серджо Леоне. На мен историята на този филм и начинът, по който е разказана, ми напомня за филма на Виктор Божинов „Възвишение“ по едноименния роман на Милен Русков.

Директорът Хуан Антонио Вигар споделя, че целта на фестивала е подкрепа на испанското и иберо-американското кино: „Този модел е необходим и полезен за популяризиране на киното на испански език и съчетава комерсиалното с авторското кино. Искаме да развиваме идеята за представителен фестивал на сегашното испанско и иберо-американско кино и въпреки трудностите, сме доволни от постигнатото.“

Така фестивалът в Малага се превръща в референт за испанското кино, като насърчава популяризирането на иберо-американската филмова и културна общност, обединена от общи корени и език.

## СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

### МЪЖЕ

*Пламен Великов*

### ДА СЕ СРЕЩНЕМ ВЧЕРА

*Ива Токмакчиева*

■ приложение



## МЪЖЕ

### ПЛАМЕН ВЕЛИКОВ ДИМИТРОВ

#### ЕКС. УЛИЦА В ГРАДА. ДЕН

*МАРТИ (10), ученик в четвърти клас, проследява спирацията точно пред него джип. Отваря задната врата и се качва.*

#### ИНТ. В КОЛАТА. ДЕН

*КАЛИН (40), добре изглеждащ мъж, облечен спортно-елегантно, с вкус. Усмивнат е, но сякаш леко припрян. На шофьорското място е и довършва разговор по телефона, който чуваме на високоговорител.*

КАЛИН: Взимам го в момента... бързаме, да.

ЖЕНА (по телефона): Ще закъснеем, значи... Жалко... нали се разбрахме по-рано да...

КАЛИН: Добре, хайде затварям... Няма да закъснеем, спокойно... Ами не успях по-рано, стига сега! В момента губим време... айде!

*Затваря. Обръща се към Марти.*

КАЛИН: Здравсти, „тап“, как сме днес?

МАРТИ: Супер! Задръж малко, моля те!

*Момчето вади лист от раницата и го подава на баща си. Той го взема и макар че очевидно бърза, го разглежда. Контролно по математика. Оценката е 6.*

КАЛИН: Ехааа... Браво, бе герой!

МАРТИ: Трета шестица!

КАЛИН: Видя ли, че можеш! Беше се отпуснал просто. И на кого приличаш такъв умен?!

МАРТИ: И аз това се чудя!

*Двамата се смеят.*

КАЛИН: Явно акъла и очите си взел от майка си! Смят се. Бащата му връща листа и потеглят.

МАРТИ: Сега ще си изпълниш ли обещанието?

*Бащата поглежда въпросително в огледалото.*

МАРТИ: Каж ми, че си забравил... Три шестици по математика?

КАЛИН: Какво беше, припомни ми... Аааа, играта. Имаш я.

*Марти извиква от радост.*

КАЛИН: Но няма да е днес.

МАРТИ: Ееее, айде де, обещал си ми!

КАЛИН: Майка ти ме чака, закъснявам... Няма да забравя, спокойно.

МАРТИ: Айде де... минаваме оттам...

КАЛИН: Не минаваме оттам...

МАРТИ: Е, почти... Моля те!

КАЛИН: Марти, аз те моля!

МАРТИ: Не е честно.

*Пътуват известно време в мълчание.*

КАЛИН: Утре...

МАРТИ: Утре заминаваш.

КАЛИН: Другата седмица я имаш.

*Калин слага ръка на сърцето си и се усмихва.*

МАРТИ (удря с ръка седалката пред себе си): Не е честно! Баси тъпото!

КАЛИН: Айде, дръж се като мъж, моля те!

МАРТИ: Ти се дръж като мъж!

КАЛИН: Достатъчно... щом не ме разбираш!

МАРТИ: Лъжец!

КАЛИН: Какво?

МАРТИ: А как се нарича човек, който обещава и после не изпълнява?

КАЛИН: Искаш ли да си мериш приказките малко!

МАРТИ: Как се нари...

КАЛИН (прекъсва го): Ще ти кажа кое как се нарича!

МАРТИ: Да не си обещавал, като ще лъжеш!

КАЛИН: Млъкни веднага, защото ще стане много лошо! Ясно ли е! Лесно е само да искаш, ама някой трябва да дава! Щото бачкам без почивен ден! И пак съм виновен накрая!

МАРТИ: Защо тогава...

КАЛИН (прекъсва го): Разговорът приключи!

*Последното изречение е изкрещано по такъв начин, че детето млъква веднага. Следва напрегатата тишина. Марти гледа през прозореца. Очите му са насълзени.*

*Бащата гледа напред. Той също се чувства гневен и тъжен, но очите на татковците не се насълзяват. Колата ту се движи, ту попада в задръстване. Никой не проговаря. Калин хвърля по някой поглед в огледалото. Марти вади листа с контролното, къса го и го изхвърля през прозореца. Тази постъпка, разби-*

*ра се, е забелязана от бащата, но също е подмината с мълчание. Мъчителната тишина е прекъсната от телефонно прозвъняване. В случая то е по-скоро спасително. Отново е съпругата.*

МАЙКАТА: *(по телефона)* Къде сте, идваш ли?

КАЛИН: След малко.

МАЙКАТА *(по телефона)*: Е, колко малко?

КАЛИН: Знаеш пътя, знаеш трафика... какво ме питаш сега!

МАЙКАТА *(по телефона)*: Обещал си ми от месеца!

*На тези думи бащата изключва високоговорителя и взема телефона в ръка. Бесен е.*

БАЩАТА: Ами какво да направя... Явно съм лъжец! Е, как се нарича човек, който обещава и после не изпълнява... Не е ли... Опа... Чакай малко... Чакай...

*Бащата хвърля телефона на седалката до себе си, защото вижда полицейска палка. Отбива, спира, отваря стъклото. Полицай 1 приближава към колата.*

ПОЛИЦАЙ 1: Добър ден! Комисар Танев, трето РПУ. Документите, ако обичате, вашите и на автомобила.

*Бащата подава документите. Полицаят оглежда номера, стикери – всичко е редовно.*

ПОЛИЦАЙ 1: Знаете ли защо ви спряхме?

КАЛИН: Знам, съжалявам. Точно казвах, че не мога да говоря. Виновен съм, съжалявам! Глобете ме, ако трябва, съжалявам!

ПОЛИЦАЙ 1 *(посочва детето)*: Недейте така, какъв пример давате! Умен човек сте...

*Полицаят връща документите. Бащата понечва да ги вземе, когато от задната седалка се чува гласът на Марти.*

МАРТИ: Умен, ама е пил.

*Полицаят надниква на задната седалка. Марти сякаш разсеяно гледа през прозореца, но тонът му е доста решителен.*

ПОЛИЦАЙ 1: Какво?

МАРТИ: Уиски, какво!

*Полицаят е изумен, бащата – двойно. Двамата се гледат в мълчание няколко секунди. Все пак полицаят проговаря първи.*

ПОЛИЦАЙ 1: Включете аварийките и елате с мен.

*Калин стои неподвижно, все още е доста объркан. Излиза.*

## ЕКС. ТРОТОАР. ДЕН

ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА МАРТИ

*Калин вече се е взел в ръце и нещо ръкомаха към полицаите. Превъзбуден е и сякаш има защо. Сочи ту колата, ту себе си. Стои на един крак, кляка, върви в права линия. Изобщо доказва трезвеност. Полицаите не са особено впечатлени и сцената завършва с дрегер.*

## ИНТ. КОЛА. ДЕН

*Марти наблюдава сцената мълчаливо и някак нацупено. Резултатът, разбира се, е отрицателен и след малко баща му приближава колата. Влиза и тряска вратата. Стои неподвижно, сякаш гледа нещо неопределено. След секунди полицаят прави знак, че не могат да останат там. Джипът потегля с повечко газ.*

## ИНТ. КОЛА. ДЕН

*Двамата пътуват мълчаливо. Тишината е напрегната, както се казва, „с нож да я режеш“. Марти гледа през прозореца. Телефонът отново звъни.*

КАЛИН: Добре, като ми звъниш през пет, минути помагаш ли ми? Малко се забавихме, да... Ами синът ти ще ти разкаже... Всичко е наред, да! Много е наред!

## ЕКС. СВЕТОФАР. ДЕН

ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА КАЛИН

*Светофарът преминава от зелено през жълто и накрая – червено. Калин решава, че все пак ще мине, нали бързаха. В следващия момент на улицата изскача полицай, следва палка.*

**ИНТ. КОЛА. ДЕН**

*Калин набива спирачки и отбива. Гласът му е гневен и безпомощен едновременно. Полицаят се приближава.*

КАЛИН: Е не... Това вече е... Стига!

ПОЛИЦАЙ 2: Добър ден (вечер). Комисар Върбанов, документите, ако обичате.

*Докато разглежда документите, полицаят подхваща.*

ПОЛИЦАЙ 2: Господине, познавате ли цветовете добре, или се затруднявате...

МАРТИ (*прекъсва го*): Ох... болницата ли стигнахме, защо спря...

*Полицаят чак сега забелязва, че отзад има дете. Надвесва се на стъклото.*

МАРТИ (*в мъчителна поза, някъде между седалките*): Засилва се, обаче... Май наистина е апандиситът...

ПОЛИЦАЙ 2: Какво става, лошо ли му е?

КАЛИН (*загрява играта*): Да, нещо коремът... Притеснявам се да не е спешно..

МАРТИ (*зад кадър*): Ще повърна, извинявай...

*Марти издава плашещи звуци. Прави го доста сполучливо. Полицаят е все по-объркан и притеснен.*

**ЕКС. УЛИЦА. ДЕН**

ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА КАЛИН

*Полицаят, който е пълен, притичва до колелата си в патрулния автомобил. Разговарят*

*през отворения прозорец доста интензивно в рамките на 5-6 секунди. После Полицай 2 притичва обратно и им прави знак да тръгват, без да се усеща, че е застанал точно пред колата и им препречва пътя. След няколко секунди отскача рязко настрана, продължавайки да ръкомаха. Смешен полицай. Джипът потегля с повечко газ.*

**ИНТ. КОЛА. ДЕН**

*Марти и баща му отново са на път. Момчето държи в ръка обещаната игра. Лицето му е съвсем различно. Спокойно и леко усмихнато. Баща му гледа напред и въпреки че не е усмихнат, също е спокоен. Идилията е развалена от поредно телефонно обаждане. Калин трепва, колебае се за секунда, но е изпреварен от Марти, който грабва телефона.*

МАРТИ (*с доста мъжки, суров глас*): Ти няма ли да оставиш човека да кара?! А?... Няма да ти го дам! Бясна ли...?! Ами ако се размажем в някой стълб, ще се успокоиш ли? Когато дойдем... Ще чакаш! (*затваря*) Ей, женска работа, братче!

*Калин гледа напред, но вече трудно крие усмивката си. В погледа му се крие палитра от чувства, които само татковците си знаят. Някой включва радиото, по което звучи хубава песен, навярно посветена на жена.*

## ДА СЕ СРЕЩНЕМ ВЧЕРА

Анимационен сценарий на дипломен филм

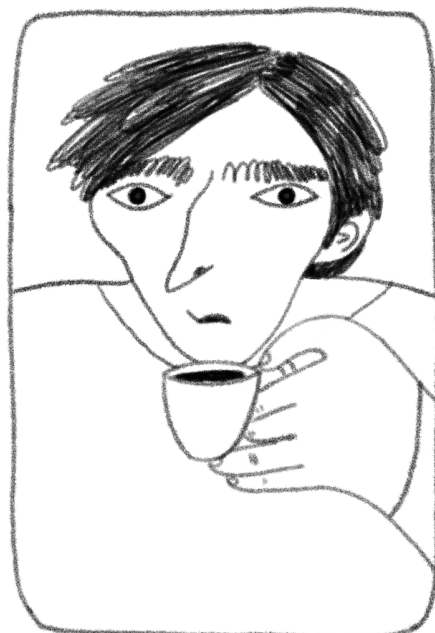
**Ива Токмакчиева**

Забързани човешки фигури, облечени със зимни палта, вървят в различни посоки. Някои се разминават, а после изчезват в пространството. Чува се спокойното меланхолично жужене на забързания ден. Две фигури спират хода си. Едната, в далечината, е фигура на жена, която се оглежда нерешително. В другия край на пространството един мъж отправя поглед към нея. Толкова са далече, но някаква притегателна сила ги кара да тръгнат един към друг. Приближаването им е бавно, но постоянно. Пресичат пътищата си и колебливо застават един до друг. Дватамата са се сгушили в дебели палта. Зимен шал се развява свободно от врата на мъжа. С гъвкаво движение шалът се обръща към жената, краят му се издължава, тънките му ресни се превръщат в ръка, с която мъжът докосва жената. Минава по цялата дължина на ръката ѝ. С още една крачка той се приближава към нея. Двамата се поглеждат развълнувано и се усмихват. Успели са да стигнат един до друг, харесват се, търсят погледите си. Сега трябва само да решат дали ще тръгнат заедно в една посока. Тя изважда сгъната бяла хартиена лодка от чантата си. Голяма е колкото дланта ѝ. Подава я на мъжа. Жената побутва малката хартиена фи-

гурка, тя се плъзва по ръкава му, разклаща се от всяка гънка на палтото му, сякаш е в открито море, и се носи спокойно по течението. Лодката минава по раменете на мъжа и слиза по другата му ръка. Засилва се надолу по пръстите. С ръцете си мъжът и жената образуват своеобразен мост, по който лодката отплава. Предават я един на друг като любовно писмо.

В невидим съд се изсипва черна течност. Вълни се разплискват по стените в неясна форма. Постепенно течността набъбва и формата метаморфозира в музикална плоча. По нея пропуква игла на грамофон и зазвучава музика. Мъжът и жената са вече готови да поемат заедно и да преминат в една друга, сътворена изцяло от тях двамата, реалност. Под ритъма на музиката двамата напускат действителността на ежедневието. Те свалят палтата си, започват да танцуват, вкопчили ръцете си една в друга, те са едно цяло, преливат един в друг. В унеса си падат в голямо меко легло.

Мъжът и жената приличат на огледални, синхронизирани образи. Скриват се зад голямо одеяло. То се вдига, подобно на театрална завеса, а когато пада, се трансформира в два хълма. Разделени на върховете, стоят тя и той. До нея има миниатюрна, заоблена бреза, а до него – заострен бор. Той гледа жената, а тя се опитва да го прикани с жест към себе си. Оправя косата си, поглежда го, играе си с короната на брезата. Жената се спуска по хълма и се скрива зад него.



Движението ѝ наподобява виеща се река. Тя отново се показва и поглежда към него. Сега са по-близо един до друг. Този път мъжът също се спуска по хълма.

Двамата едновременно изскачат иззад двата върха. Тя му изпраща още едно любовно писмо, като издухва короната на брезата към него. Тя се понася като мек облак, носещ желание за споделяне. Двамата сътворяват нов език за общуване, който е някак детски и наивен.

Мъжът и жената отново се скриват зад хълмовете. Масивните камари се разтрисат, започват да вибрират и растат. Тя и той показват главите си зад движещите се хълмове, които ги дърпат все по-нагоре заедно със себе си. Мъжът и жената обикалят около хълмовете като свободно извиващи се реки. Изкачват се и се спускат. Приближават се и докосват лицата си. Сливат се в едно. Елегантно и синхронно, почти танцувално се раздвижват заедно в една посока. Приличат на река, която извира от самите хълмовете. Настроението е променено от появата на големи вълни, които се разплискват мощно. Малката лодка се появява отново, носи се по бурното течение. Вълните я засилват, подмятат. Контурите на вълните се преплитат и свързват помежду си. Разпенилата се вода се трансформира в ръцете на мъжа и жената. Тя стиска пръсти, но неговата ръка се изплъзва. Лодката пропада в пропастта между ръцете. Мостът е прекъснат. Мъжът се отдалечава, а жената го наблюдава. Моментът на споделянето е отминал. Мъжът продължава да върви. Черна лепкава течност се промъква бавно зад гърба му. Пълзи зад всяка негова крачка като плужек. Омотава се около него, образувайки дебел черен възел. Мъжът потъва в лепкавата сплав. Възелът се затяга, наподобява топка омотана прежда. Двата му края се изтъняват и заприличват на връв.

Ръцете на мъжа и жената са свързани с връвта. Омотани са от ежедневни нерви и тревоги. Двамата отпиват от чаши с черно кафе. Върнали са се в парченце от реалността, в която двамата са изгубили път един към друг.

Тя и той седят на столове в двата края на кухненска маса. Обърнати са с гръб един към друг. Голямото кълбо от сплетена връв стои натрупана между тях. На лицата им е изписано неразбиране и умора.

Избягват погледите си. Пуснато е камъче в машината на общуването им и сега движенията са тромави, несъчетани. Двамата насочват вниманието си към възела. Сякаш този куп сплетена прежда е виновникът за провала в отношенията им. Мъжът и жената потъват в черното лепкаво кълбо, то ги поглъща и разделя в две отделни пространства.

Те поглеждат един към друг през възела като през изкривена призма. Тъгата на другия сега е изолирана в собствено измерение. Залива ги черна дъждовна вода.

Мъжът отпива от кафето си и мисли. Очите му са втрещени в чашата. От другото пространство изплува жената. До рамене е потънала във вода, а косата ѝ е мокра и залепнала за лицето. Сякаш двамата гледат един към друг в мислите си. Търсят отново начин за общуване. Тялото на жената изплува над водата. Бавно се отдалечава. Тя седи на върха на хълма. Мъжът протяга ръката си и бърка в нейния свят, хваща ръба на хълма, той омеква под пръстите му и се превръща в одеяло. Жената пада в нищото. Взаимно пренебрегнатите им желания са изгубени в превода на новия език, сътворен от желанието им за споделяне.

Мъжът и жената спят в двата края на стар диван. Навън продължава да вали. Дъждът прелива през прозореца и прераства в големи черни вълни. Върху тях се понася диванът. Една по-голяма вълна го грабва и захлупва под вода. Там той се преобръща заедно с мъжа и жената и се трансформира в хартиена лодка.

Мократа лодка е захвърлена в малка локва. Чуват се стъпки. Жената стъпва във водата. Облечена е с палтото си, завърнала се е в реалността. Повдига лодката, а под нея са се скрилите двамата. Или по-скоро изгубеният спомен за това което са били.

Останали са някъде в миналото, където все още съществуват заедно, едновременно развълнувани и уплашени. Прегърнали са се силно. Под лодката миналото се е преплело със сегашното. Жената прибира лодката обратно в чантата си. Лентата се превърта назад.

Тя и той пускат ръцете си една от друга. Разделят се. Всеки поема назад към момента, в който още не са се срещнали.





## Списание на Съюза на българските филмови дейци

Основано през 1946 година под името „Кино и фото“ –  
издание на държавна фондация „Българско дело“  
От 1951 до 1955 година – „Кино“,  
от 1955 до 1991 година – „Киноизкуство“,  
от 1991 година – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев,  
проф. Божидар Манов, проф. Венец Димитров,  
проф. Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,  
Катерина Ламбринова,  
Людмила Дякова (главен редактор),  
проф. Светослав Овчаров, проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов  
Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:  
София 1527, бул. „Дондуков“ 67,  
тел. 02 946 1062  
За реклама: 02 946 1062,  
e-mail: magazine.kino@gmail.com  
www.filmmakersbg.org

Препечатването е допустимо само  
с разрешение на редакцията и автора.  
Подписаните материали не винаги съвпадат  
с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно издание.  
Цена на отделна книжка – 5 лв.  
Годишен абонамент – 30 лв.  
Редакцията приема заявки за абонамент  
срещу преведени суми по пощата на адрес:  
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

списанието, с което филмовият свят идва при вас

# кино

**АБОНАМЕНТ 2019**

Абонирайте се за списание **кино**  
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**  
каталожен номер **1402**  
и чрез фирма **ДОБИ ПРЕС**  
Очакваме да се абонирате и в  
**РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО**  
София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67  
тел: **02 946 10 62**  
e-mail: [magazine.kino@gmail.com](mailto:magazine.kino@gmail.com)  
6 книжки - 30 лв 3 книжки - 15 лв.

съюз на българските филмови дейци

гала филми  
придадени

семеенни  
реликви

БЕАТИФИКАЦИЯТА

златна роза

XIII

Българският по фронт

Училищният

Личен архив

ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2017  
наградите филми

АГА

# Творческа Европа

**ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА** – програмата на Европейския съюз в подкрепа на културните и творческите сектори. Базирана на успешните програми **МЕДИА**, **МЕДИА Мундус** и **Култура**, тя съдейства на филмови продуценти, фестивали, разпространители на филми и издатели да развият устойчиво своите проекти и да ги представят пред широката европейска публика. Офисите **МЕДИА** и **КУЛТУРА** на програма **ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА** в България са на разположение за информация и консултации.

**CREATIVE EUROPE** is the EU support program for the cultural and creative sectors. Based on the success of **MEDIA**, **MEDIA Mundus** and **Culture**, the new program will support film producers, festivals, film distributors and publishers to develop sustainable projects and to present them to a wide European public. The **MEDIA** and **CULTURE** offices of the **CREATIVE EUROPE** program in Bulgaria are open for more information and consultations.

[www.creativeeurope.bg](http://www.creativeeurope.bg)

офис МЕДИА  
Национален  
Филмов център  
бул. „Дондуков“ 2А  
тел. 02 9883224



Творческа  
Европа

офис КУЛТУРА  
Министерство  
на културата  
бул. „Ал. Стамболийски“ 17  
тел. 02 9400933